

# *Ranam*

*recherches anglaises et nord-américaines*

**Expliquer**

*Direction / Editor*

Albert HAMM (Strasbourg)

*Comité scientifique / Advisory board*

David ALLERTON (Basel), André BLEIKASTEN (Strasbourg), Jacques CARRE (Paris), Christian CIVARDI (Strasbourg), Claude COULOMB (Strasbourg), Jean-Louis DUCHET (Poitiers), Claude LACASSAGNE (Strasbourg), Simone VAUTHIER† (Strasbourg), Monika FLUDERNIK (Freiburg), Christopher HARVIE (Tübingen)

*Comité de lecture / Editorial board*

Laurent BATUT, Dany BRUCKMULLER, Patricia BUCCELLATO, Jean-Jacques CHARDIN, Christopher GLEDHILL, Andrew EASTMAN, Pierre FRATH, Lyndon HIGGS, Hélène IBATA, Claire MANIEZ, Sophie MANTRANT, Christopher SINCLAIR

*Responsables de ce numéro / Editors for this issue*

Christian CIVARDI (Strasbourg)

Claire MANIEZ (Strasbourg)

*Administration – Diffusion – Abonnements / Subscription correspondence*

Université Marc Bloch – Service des périodiques

*ranam* “Recherches Anglaises et Américaines”

22, rue Descartes

67084 STRASBOURG CEDEX (France)

tél.: 00.33.(0)3. 88.41.73.17

fax: 00.33.(0)3. 88.41.74.20

publications@umb.u-strasbg.fr

*Composition / Typesetting*

Ersie LERIA

*Imprimerie / Printing and book-binding*

Imprimerie Intégrée de l'Université Marc Bloch, Strasbourg

© Université Marc Bloch, Strasbourg – ISSN 0557-6989

<http://u2.u-strasbg.fr/ici/UMB/site/>

Université Marc Bloch  
Strasbourg

# *Ranam*

*recherches anglaises et nord-américaines*

## Expliquer

Numéro dirigé par  
Christian Civardi & Claire Maniez

N°37/2004



# Introduction

CLAIRE MANIEZ♦

CHRISTIAN CIVARDI♦♦

Les articles rassemblés dans ce volume sont issus, pour la majorité d'entre eux, du colloque qui, les 24 et 25 octobre 2003, a clôturé deux années de travaux de l'Equipe d'accueil « Recherches sur le monde anglophone » de l'Université Marc Bloch (Strasbourg II), pour les autres de communications présentées lors des séminaires mensuels de l'EA. La variété des contributions témoigne de la richesse du thème retenu : « expliquer » est en effet l'une des activités centrales de notre profession, tant dans sa partie pédagogique que dans sa composante recherche. Le choix du verbe reflète une volonté de placer l'accent sur le processus explicatif plutôt que sur son résultat : que fait-on lorsqu'on explique (un texte, un fait, fictionnel ou historique), ou lorsqu'on s'explique, et comment le fait-on ?

Expliquer, nous dit *Le Petit Robert*, c'est tout d'abord « rendre clair, faire comprendre (ce qui est ou paraît obscur) », objectif (utopique) de tout enseignant, dont la canonique « explication de texte » pourrait constituer le paradigme. C'est sur une défense et illustration, mieux, une « théorie » de cet exercice souvent décrié, que s'ouvre ce recueil, sous la plume de Jean-Jacques Lecercle. Gilles Mathis, qui déplie (« ex-plicare », selon l'étymologie du verbe expliquer) un à un les feuillets intriqués d'un court poème de Robert Frost, montre que l'explication n'est jamais que provisoire. Mais expliquer n'est pas l'apanage des seuls enseignants de littérature, c'est aussi la traditionnelle activité des héros de romans policiers : Camille Fort, qui examine l'explication policière en tant que discours, en fait apparaître les fondements subjectifs.

Si tout texte est susceptible d'explication, certains y résistent plus que d'autres (c'est d'ailleurs l'un des critères de la littérarité), et ceux de James Joyce sont de ces derniers. Richard Pedot, à propos de deux énigmes textuelles de Joyce et Conrad, se penche sur les *a priori* épistémologiques de l'activité explicative, et conclut lui aussi sur l'infinitude de ce processus. Ciaran Ross, qui s'attaque à l'une des « poches de résistance » d'un autre texte de Joyce, en propose une interprétation en termes de jeu et de négativité. L'article de Simone Vauthier inclus dans ce recueil – paru dans cette même revue il y a tout juste trente ans – analyse un roman Sudiste moins rebelle à l'explication que les textes des grands auteurs modernistes, et, se fondant sur cet « *a priori* de cohérence textuelle » qu'évoque Richard Pedot, livre une démonstration

---

♦ Claire Maniez, *Université Marc Bloch – Strasbourg II*

♦♦ Christian Civardi, *Université Marc Bloch – Strasbourg II*.

minutieuse à partir d'une hypothèse métaphysique, seule susceptible de rendre compte des zones d'ombre laissées par les critiques antérieurs.

Les deux articles suivants examinent des phénomènes qu'on pourrait qualifier d'« inter-explication ». Gilles Sambras s'intéresse aux liens dialectiques entre l'histoire et le poème dans la poésie d'Andrew Marvell : si l'histoire aide à expliquer le poème, ce dernier réinterprète l'histoire. Jean-Jacques Chardin montre que les rapports entre les trois parties des emblèmes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, sentence, *pictura* et glose poétique, ne sont pas de simple paraphrase, mais tendent parfois à obscurcir plus qu'à clarifier le sens. Les problèmes rencontrés lorsque l'on passe d'un système sémiotique à un autre (de l'image au texte) se retrouvent également dans la traduction, passage d'un système linguistique à un autre. Traductrice de l'œuvre de John Wilmot, Florence Lautel-Ribstein met en évidence la double fonction du traducteur, « excitateur » du sens du texte et « réhabilitateur » récrivant une œuvre trop longtemps occultée. Dans son analyse de deux versions anglaises de *Die Zauberflöte*, Pierre Degott fait clairement apparaître la dimension explicative, voire interprétative, de la traduction, d'ailleurs revendiquée par les traducteurs, avec néanmoins des objectifs différents.

Interpréter et expliquer sont, pour Vincent Michelot, les deux fonctions principales de la Cour suprême des Etats-Unis, la nature même du projet démocratique américain imposant la présence, en son cœur, d'une institution capable de faire la pédagogie des valeurs républicaines. En inscrivant la liberté de religion dans leur constitution, les Etats-Unis ont créé les conditions d'un « marché du religieux » totalement ouvert, selon Christopher Sinclair, qui attribue le succès du *Livre de Mormon* à la combinaison de deux dimensions, l'épique et la pédagogique. C'est précisément à partir de son expérience pédagogique – la place de la théorie de la méthodologie dans l'enseignement supérieur français – que Richard Somerset s'interroge sur la pertinence du recours aux outils de la philosophie des sciences, en particulier la notion kuhnienne du paradigme, dans l'analyse des œuvres de Jane Austen. Philosophie et art sont également au cœur des réflexions d'Aristie Trendel sur l'influence de Søren Kierkegaard sur John Updike et d'Hélène Ibata sur les interprétations picturales du sublime, en particulier sur le rôle de l'idée de sublime dans le passage du figuratif à l'abstrait, qu'elle permet de comprendre comme un passage de l'explicite à l'incommunicable. Autre passage, celui de la sphère privée à la « transparence » publique qu'opèrent les auteurs de journaux intimes « en ligne », dont Viviane Serfaty montre qu'ils ne peuvent s'expliquer sans, d'abord, justifier leur entreprise.

Tel est également le dur lot du linguiste. Se penchant sur le statut de l'explication en linguistique, Albert Hamm analyse les discours théoriques par lesquels cette discipline appréhende le complexe et assigne un statut à la preuve. Les « ailleurs » de la linguistique, qui, selon lui, « permettent de mettre la théorie à l'épreuve, voire en échec », ne sont pas sans évoquer la « différence » derridienne dont Fionn Bennett nous présente une lecture déconstructive et « héliocentrique ».

## In memoriam Simone Vauthier

*Simone Vauthier s'est éteinte le 5 juin dernier*

Née le 19 février 1925 à Moutiers dans l'Yonne, elle avait suivi un parcours classique d'angliciste: licence de lettres et diplôme d'études supérieures d'anglais à la Sorbonne en 1951 (*Moral issues in the tales of Hawthorne*), concours d'agrégation en 1952, dont elle est major.

Après deux années d'enseignement au Lycée de jeunes filles de Lyon (52-54), elle est nommée à l'Université de Strasbourg en 1954 sur un poste d'assistante d'anglais et poursuit, parallèlement à son enseignement, la préparation sous la direction de Michel Fabre d'un doctorat d'État sur *L'image du noir dans la fiction américaine, 1789-1850: lectures des minores*, qu'elle soutiendra à l'université de la Sorbonne Nouvelle en 1977. Nommée professeur en 1979, elle poursuit sa carrière strasbourgeoise jusqu'à son départ en retraite en 1990.

Elle a été successivement ou simultanément co-directrice du Département d'études anglaises et nord-américaines, fondatrice et directrice du Centre interdisciplinaire d'études canadiennes, élue au conseil de l'UFR des langues et au conseil d'administration de l'université, directrice-fondatrice de la revue *Ranam* et présidente de l'Association des publications périodiques de l'université de Strasbourg.

La sécheresse de ces rappels biographiques ne dit rien d'une vie toute entière consacrée d'abord à la littérature nord-américaine, et principalement à la fiction du Sud des États-Unis, mais aussi à de nombreux autres domaines qu'une curiosité sans limites la poussait à explorer.

Il est impossible de rappeler ici la liste de ses publications (cf. sa bibliographie publiée dans *Ranam* 24)<sup>1</sup>: on signalera simplement ses articles ou contributions sur Simms, Jones, Kerouac, Foote, Percy, Ellison, on rappellera ses intérêts majeurs que furent la littérature sudiste, la littérature canadienne et les littératures du Commonwealth en général, et sa prédilection pour la nouvelle.

---

<sup>1</sup> « Mélanges en l'honneur de Simone Vauthier », *Ranam* 24/1991, USHS Strasbourg, 178 p.

Dans sa présentation du numéro de *Mélanges* qui lui a été dédié, Claude Lacassagne, sa collègue et amie, évoquait son oeuvre en ces termes :

[...] De l'Amérique latine au grand Nord canadien, de l'Écosse à l'Australie, Simone Vauthier a amené ses lecteurs et ses auditeurs à parcourir de vastes paysages; mais leur diversité recouvre une géologie commune, où je crois sentir un terrain spécifique qu'elle se plaît à tourner et retourner: l'inconnu, l'altérité, l'irréductibilité aux catégories familières.

Avant tout le monde, en effet, Simone Vauthier a débusqué dans les réserves des bibliothèques américaines les romans du XIX<sup>e</sup> siècle où se trouve mis en fiction le Noir, l'Autre absolu d'alors. Avant tout le monde, elle a découvert que le Canada, outre le sirop d'érable, produisait une prestigieuse littérature. Avant tout le monde, elle a été lectrice et critique éclairée d'écrivains américains – Walker Percy, pour ne citer que lui – dont l'Europe n'a perçu l'importance que récemment. Avant beaucoup, elle s'est attachée à la fiction et à la critique féminines, ou encore à l'art de la nouvelle. [...]

Comment, dans cette revue qu'elle a contribué à créer, qu'elle a dirigée, et à laquelle elle a confié plus d'une vingtaine d'articles dont on nous demande régulièrement d'autoriser la réimpression dans divers ouvrages spécialisés, lui rendre hommage autrement qu'en republiant, dans ce numéro consacré à l'Explication, sa lecture de *The innocent* de Madison Jones pour proposer une *Hypothèse gratuite*<sup>2</sup> qui, mieux que maint discours théorisant, trace de nouveaux sillons et nous rappelle le talent de cette grande défricheuse.

Sereine dérangeuse d'idées reçues et semeuse de cultures étrangères, elle a su faire découvrir à la communauté internationale, à ses étudiants, à ses collègues, de Nouveaux Mondes, de nouvelles littératures et de nouveaux langages.

Qu'elle soit remerciée de sa générosité.

Albert Hamm

<sup>2</sup> « Gratuitous hypothesis: A reading of Madison Jones' *The Innocent* », in *Ranam* 20.



# Explication de l'explication

JEAN-JACQUES LECERCLE ♦

## Introduction

Je suis heureux d'avoir l'occasion de m'expliquer. Cela fait des années en effet que je proclame que l'explication de texte est une des gloires du système éducatif français, et une des marques de la supériorité de notre enseignement universitaire sur ses concurrents. Ces proclamations patriotiques rencontrent naturellement un écho plus enthousiaste chez les collègues français que chez les étrangers. Les anglosaxons en particulier les accueillent avec une indifférence polie. C'est que chez eux la tradition du *close commentary*, autrefois florissante, s'est perdue. Pour eux, l'explication de texte est une pratique surannée, avantageusement remplacée par la théorie, qui considère le texte dans sa globalité, le traverse, le tourne, le contourne et le retourne, pour finalement le digérer dans un commentaire qui en ignore et le détail et la matérialité.

Il est difficile pour nous de considérer qu'on puisse avancer des arguments contre la pratique de l'explication de texte. Ces arguments pourtant existent. Un de mes collègues de Cardiff, formé dans une université française, explique que l'explication de texte est scolastique, religieuse et ennuyeuse. Scolastique, parce qu'elle coupe les cheveux en quatre, et perd l'essentiel du texte dans une forêt de détails; religieuse parce que, issue d'une tradition séculaire de commentaire talmudique et biblique, elle suppose une transcendance vers laquelle l'explication remonte, à force de creuser le texte (cette géographie paradoxale rappelle celle de Dante: c'est à force de descendre vers le fond de l'Enfer que l'on se retrouve, par renversement, au Purgatoire); ennuyeuse pour le lecteur, car, en suivant les méandres du texte, elle s'interdit la pensée argumentée et la position de thèses.

La première et la troisième de ces critiques peuvent être acceptées, à condition d'être dépassées. L'ennui que provoque effectivement parfois la lecture d'une explication de texte est dû au fait que l'explication est faite pour être pratiquée ou enseignée, plutôt que lue (il y a bien sûr des exceptions: je pense à *S/Z* et aux micro-lectures de Jean-Pierre Richard). L'explication de texte serait alors plus proche de la dégustation de Bordeaux que de la sonate de Schubert, qui peut être appréciée sans être jouée. Et l'explication de texte coupe effectivement les cheveux en quatre. Mais

---

♦ Jean-Jacques Lecercle, *Université de Paris-X Nanterre*.

ce n'est qu'en entrant dans le plus intime détail qu'on fait vivre le texte. Là est en effet sa matérialité immédiate, avant que les conditions institutionnelles de sa production où les idéologies qui s'y inscrivent ne soient déployées. L'explication de texte n'est pas une technique ancillaire, préalable regrettable mais obligé de la construction du sens (comme l'épigraphe est à l'histoire), c'est la condition même de la vie du texte, le degré le plus haut de l'appréciation esthétique.

D'où également la possibilité de dépasser la seconde critique, celle qui voit dans l'explication de texte un exercice religieux. Si notre pratique a effectivement une origine religieuse, il ne s'ensuit pas qu'elle l'est encore aujourd'hui. Ce n'est pas Dieu qui a écrit les romans de Constance Holme, ni fixé le canon de la grande littérature. Et Constance Holme, malgré le génie que je lui prête, n'est pas un avatar de Dieu. L'explication de texte telle que nous la pratiquons n'implique pas une transcendance (c'est-à-dire une vérité du texte, inscrite dans le ciel des idées ou dans l'intention de son auteur-créateur); elle est au contraire, c'est là l'essentiel de ce que j'entends soutenir, *immanente*: elle construit des sens dans le texte et à partir de lui, sans prétendre livrer *le sens* du texte (comme on extrait le métal précieux de sa gangue). L'objet de cet essai est de fonder en théorie la pratique de cette immanence.

Pour commencer, on distinguera l'explication de texte littéraire de ce qui est la forme principale d'explication, l'explication scientifique. Pour aller vite, on peut attribuer à celle-ci les caractéristiques suivantes. 1) L'explication scientifique est une *théorie* de son objet (au sens où Chomsky disait qu'une grammaire est une théorie de la langue qu'elle décrit). Ce qui implique que 2) l'objet de l'explication est objet de contemplation, vu à distance par un observateur qui métaphoriquement l'embrasse du regard. 3) Ce genre de théorie suscite un fantasme de totalité: elle vise à expliquer le tout de l'objet (Lucien Goldmann aimait à répéter qu'une théorie du texte doit rendre compte de la totalité du texte, sinon ce n'est pas une théorie intéressante). 4) L'explication vise donc dans son objet quelque chose d'essentiel, même si c'est par asymptote (autrement dit, la théorie est perfectible, mais elle est déjà vraie). Et donc, 5) l'explication se situe dans le domaine du vrai et 6) elle produit du savoir cumulatif. La physique de Newton est dépassée, mais elle n'est pas fautive, et ses successeurs ont bâti sur son œuvre. Le symptôme de l'explication scientifique (et les explications littéraires, voyez Goldmann, prennent souvent cette pratique pour modèle) est la présence du prédicat «vrai» (on notera par exemple sa présence massive en psychanalyse ou chez la plupart des philosophes). Le point de vue de la transcendance se marque par l'insistance sur la vérité de l'explication.

On opposera à cette forme d'explication l'explication immanente dont relève selon moi l'explication de texte. Celle-ci n'est en effet pas une théorie, mais une interprétation du texte. Elle possède donc les caractéristiques inverses de celles que je viens d'énumérer: elle forme avec l'explication scientifique un contraste systématique, ce que l'on appelle une corrélation. 1) L'explication de texte est une interprétation de son objet, ce qui implique 2) que cet objet est l'objet d'une intervention. Il n'est pas

indépendant de l'explication qui en rend compte, il ne lui est pas indifférent, il ne sort pas indemne de l'aventure. 3) L'explication de texte, en tant qu'interprétation, est partielle : elle ne prétend pas rendre compte de la totalité de l'objet textuel, elle ne prétend pas le totaliser. 4) Elle est donc aussi naturellement plurielle : il y a toujours place pour une autre explication. Elle ne vise pas à dire l'essentiel du texte : elle se sait à la fois diverse et caduque. Elle n'est pas perfectible, mais toujours recommencée, comme la mer. 5) Elle ne se situe pas dans le domaine du vrai, le problème étant ici des limites à imposer à son inévitable pluralité : comment éviter le « anything goes » de l'anarchisme épistémologique. Enfin, 6) elle ne donne pas lieu à un savoir cumulatif : elle re-contextualise chaque fois à nouveaux frais son texte.

Pour penser cet objet, l'explication de texte en tant que pratique immanente, il va me falloir faire cinq détours philosophiques.

## 1. Premier détour : deux types de jugement

Kant distingue deux types de jugement : le déterminant et le réfléchissant.<sup>1</sup> Un jugement déterminant part d'un concept et vise à subsumer des phénomènes sous ce concept. Au contraire, le jugement réfléchissant part des phénomènes et cherche sous quels concepts on peut les ranger. Le premier part de l'universel, et descend vers le particulier, le second fait le chemin inverse. Pour le dire par des expressions anglaises : le jugement réfléchissant est de type « bottom up », et le jugement déterminant de type « top down ».

La théorie, ou l'explication scientifique, opèrent par jugements déterminants. Les concepts sont là avant l'objet, ou le texte. Ils fournissent le cadre et le langage qui cernent l'objet et permettent de formuler à son sujet une explication. Le prix à payer est l'exclusion d'une partie des phénomènes, ceux que le langage de la théorie ne permet pas de dire, ceux qu'il considère comme non-pertinents. Le fantasme de totalisation (dire le tout de l'objet) s'accompagne de son inverse, la réduction de l'objet à un objet manipulable par la théorie. Il en va ainsi de l'objet langue en linguistique : de Saussure, pour qui la syntaxe étant du domaine de la parole individuelle, ne relevait pas de la science, à Chomsky, dont le « *I-language* » exclut la plupart des phénomènes que nous rangeons sous la catégorie « langage ». Car la théorie chomskyenne dit le tout de son objet (la grammaire universelle de Chomsky dit le tout de ce qui dans *toutes* les langues relève de la science du langage), mais au prix de ne rien dire du langage tel que nous le pratiquons. Et cela ne concerne pas seulement le langage littéraire, mais tous les phénomènes historiques, sociaux, politiques, rhétoriques, etc. On se souvient que pour Chomsky les langues nationales n'existent pas (comme objets pertinents d'étude scientifique).

<sup>1</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1984, p. 27-8.

Mais l'explication de texte ne procède pas ainsi. Elle est fondée sur une série de jugements réfléchissants. Celui qui explique un texte part du texte et va à l'aventure, trouvant au passage les concepts nécessaires à son entreprise ou au besoin les forgeant. J'ai toujours été frappé par la capacité qu'a une bonne explication de texte d'extraire des mots du texte et de les transformer en concepts (cette capacité se retrouve spectaculairement chez ceux des philosophes qui sont les plus « littéraires », c'est-à-dire qui cherchent à penser la littérature, parce qu'ils sont conscients que la littérature pense : je pense à Derrida, ou à ce que Deleuze tire de Carroll). Autrement dit, l'explication de texte connaît tous les aléas des sentiers qui bifurquent. C'est pourquoi les généralisations y sont toujours plus qu'hasardeuses, malgré les tentatives, ou les tentations (mon explication ne vaut que pour *ce* texte, et guère au delà). L'explication de texte n'opère pas par totalisation et accumulation : elle est un chemin à travers le texte, et son point d'arrivée n'est pas le sommet de la pyramide leibnizienne, qui était constituée par le meilleur des mondes possibles, le monde de la réalité, celui que Dieu a choisi d'actualiser.

Ce détour philosophique, toutefois, ne suffit pas. Il nous donne une phénoménologie de l'explication de texte, nous dit comment elle procède, mais non l'intérêt de cette procédure. On pourra cependant rappeler que chez Kant, si le jugement scientifique est déterminant, le jugement esthétique est réfléchissant : notre explication de texte est donc en bonne compagnie.

## 2. Second détour : étymologie

L'étymologie nous apprend qu'il y a un lien entre explication et dépli. Expliquer, impliquer, compliquer, déplier : il est facile de décliner la série des verbes. L'explication de texte est étymologiquement l'inverse, et donc l'équivalent, de l'art japonais du pliage de papier : elle est l'eau à la surface de laquelle le papier plié, le texte, se déplie, ou se déploie.

Le lieu philosophique du pli est la monade leibnizienne, qui contient dans ses plis tout ce qui va lui arriver : son histoire est celle d'une explication. Mais cette analogie pose immédiatement problème. Car il est notoire que la monade leibnizienne n'a ni porte ni fenêtre, que tout est déjà dans l'esprit de Dieu : le monde est comme l'on sait soumis à une harmonie préétablie. Le problème est bien sûr que cela nous fait retomber dans la transcendance, si j'ose ainsi m'exprimer. Tout ce que nous pouvons dire du texte que nous expliquons est déjà écrit quelque part, dans l'intention de son auteur ou dans l'esprit de Dieu. Ce détour philosophique ne nous avance pas : il nous fait plutôt reculer. Le texte-monade constitue une régression par rapport à ce que nous apprend de l'explication de texte le concept de jugement réfléchissant.

Mais il est plus d'une façon de considérer le texte comme une monade. Voici par exemple ce qu'en dit Bakhtine :

L'énoncé est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal. Il a des frontières nettes, déterminées par l'alternance des sujets parlants (des locuteurs), mais à l'intérieur des limites de ces frontières, l'énoncé, semblable à la monade de Leibniz, reflète le processus verbal, les énoncés d'autrui et, surtout, les maillons antérieurs (parfois rapprochés, mais qui peuvent être distants dans les domaines de l'échange culturel).<sup>2</sup>

Le texte est ici considéré comme une monade en tant qu'il sédimente les textes qui le précèdent et qu'il anticipe ceux qui vont lui succéder. Le texte est un maillon dans l'échange verbal, dans la chaîne textuelle qui va du texte à l'interprétation, et retourne au texte, indéfiniment. On trouve la même idée chez Lyotard, lorsqu'il oppose le montage en parallèle et le montage en série.<sup>3</sup> Le montage en parallèle, ou montage religieux, part d'un texte unique et définitif, le texte révélé, commenté par le prophète. Toutes les exégèses sont alors des retours au texte premier, dont il s'agit de préserver la pureté et la vérité. Le texte est ici une véritable monade leibnizienne : il contient en lui toutes ses interprétations futures. A ce montage, Lyotard oppose le montage en série, ou montage narratif, tel qu'il a cru le rencontrer chez les indiens Cashinahua. Un narrateur, qui n'est jamais premier, mais toujours au bout d'une chaîne de narration qui se perd dans la nuit des temps, transmet le texte à un auditeur qui se transformera à son tour en narrateur, et ainsi de suite : la chaîne de la narration n'a pas plus de fin qu'elle n'a de début. Et chaque narrateur brode : son écoute est une interprétation, qui intervient sur le texte et le transforme. Il n'est pas question ici d'une vérité du texte et d'un retour à sa vérité pristine. On voit donc que le montage en parallèle est transcendant, le montage en série immanent. On voit aussi que l'explication de texte littéraire est prise dans la chaîne des interprétations, partie d'un montage en série, et qu'elle intervient sur le texte qu'elle explique, et le transforme en le transmettant à l'explication suivante. Mais en quoi le texte, pris dans cette chaîne d'explication, est-il une monade ? C'est un cristal de présent, qui contient et évoque son passé comme une fantasmagorie, comme une série de fantômes, et qui rêve son avenir, par hantise. On aura reconnu ici la fameuse formule de Walter Benjamin, dans le *Passagenwerk*<sup>4</sup>, selon laquelle chaque époque historique rêve la suivante. Et l'on comprend donc aussi en quoi les caractéristiques que Bakhtine attribue à l'énoncé sont ce qui dans un texte provoque l'explication de texte : tout énoncé est toujours pris dans un dialogue ; tout énoncé suscite une compréhension responsive ; tout énoncé a son unité, c'est-à-dire une forme spécifique d'achèvement ; tout énoncé est un maillon dans une chaîne ; tout énoncé est traversé du discours

<sup>2</sup> M. Bakhtine, « Les genres du discours », in *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 263-308.

<sup>3</sup> J. F. Lyotard, *Instructions païennes*, Paris, Galilée, 1977, p. 64-5.

<sup>4</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 2000, p. 36.

d'autrui; enfin, il n'y a jamais de premier locuteur. Je suis prêt à soutenir que, lorsque nous expliquons un texte, que nous en soyons conscients ou non, nous adoptons ces formulations comme des maximes présupposées.

Ce détour par l'étymologie est important. Il nous dit qu'il n'y a pas d'explication sans complication (plutôt qu'implication). L'explication ne déplie pas le texte, elle l'explique en le compliquant, c'est-à-dire en le pliant autrement. Et il n'est pas non plus d'explication sans polyphonie. Si le texte est compliqué et doit être expliqué pour être de nouveau compliqué, c'est parce qu'il est l'incarnation d'une chaîne dialogique, d'un Babel de voix.

### 3. Troisième détour : surface et style

La conception de l'explication de texte en tant qu'immanente que je défends ici repose sur la métaphore du chemin interprétatif. En expliquant, on trace un sentier dans le texte, on méandre, on bifurque, on revient sur ses pas. Mais qu'est-ce qui nous permet de penser cela? Un changement de métaphore constitutive: ne plus penser le texte comme une profondeur (c'est-à-dire comme contenant un sens caché que l'explication dévoile et fait parvenir à la surface, sort que l'analyse fait subir au contenu latent du rêve), mais comme une surface (l'explication se déploie à la surface du texte, elle épouse les plis du terrain). Car l'explication immanente n'est pas concernée par la célèbre page de Lévi-Strauss, dans *Tristes Tropiques*, où il compare le marxisme et la psychanalyse à la géologie.<sup>5</sup>

D'où mon troisième détour philosophique. Car le penseur de l'immanence et des surfaces, c'est bien sûr Gilles Deleuze. Dans *Logique du sens*<sup>6</sup>, l'événement et le sens se situent à la surface, suivant une corrélation que, pour aller vite, j'emprunte à mon livre sur Deleuze.<sup>7</sup> Cette corrélation a cinq lignes, et chaque ligne a trois colonnes. Première ligne: ordre primaire, organisation secondaire, ordonnancement tertiaire (cette ligne est d'inspiration psychanalytique: on se souviendra que *Logique du sens* est décrit dans la préface comme « une tentative de roman logique et psychanalytique »).<sup>8</sup> Deuxième ligne: pré-sens (bruit, puis voix), sens (verbe), bon sens/sens commun (désignation, manifestation, signification). Troisième ligne: actions et passions du corps, événement, individu ou personne (moi/monde/Dieu). Quatrième ligne: profondeur, surface, hauteur. Cinquième et dernière ligne: Freud et Artaud, Lewis Carroll, Platon. A quoi l'on ajoutera une sixième ligne, la plus mystérieuse, mais aussi peut-être celle qui nous touche de plus près: satire (ou tragédie), humour, ironie.

<sup>5</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 61.

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

<sup>7</sup> J. J. Lecercle, *Deleuze and Language*, Basingstoke, Palgrave, 2002, p. 129-30.

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op.cit.*, p. 7.

Le centre de cette corrélation est le concept deleuzien de sens, comme ce qui circule à la surface des corps et des états de choses, et exprime les événements. Ceux-ci ne concernent ni le mélange des actions et passions qui, dans la profondeur des corps, constituent l'ordre primaire, avec ses bruits et ses cris (on comprend que Freud et Artaud en soient les chantres), ni l'ordonnement clair du moi, du monde et de Dieu qui produit des individus et des personnes: ils circulent à la surface, là où discours et états de choses s'entremêlent. Le sens, lié à l'événement, est caractérisé par son immanence: il s'oppose aux deux transcendances inversées du profond (bruits et cris des passions du corps) et du haut – transcendance du monde des idées, dont l'expression est la *doxa*, c'est-à-dire la combinaison du bon sens (qui se dirige vers la vérité) et du sens commun, qui est la chose au monde la mieux partagée. Et le genre littéraire le plus propre à recueillir le sens, c'est l'humour, qui évite les deux transcendances inverses de la satire et de la tragédie d'une part (toutes deux expressions littéraires de la violence des passions), et de l'ironie d'autre part (l'ironie socratique est considérée par Deleuze comme une technique d'ascèse vers le ciel des idées). Car il y a un idéalisme de l'ironie, art des hauteurs, comme il y a un primitivisme de la tragédie et de la satire, arts des profondeurs et des affects. L'humour, au contraire, est l'art des surfaces: de l'événement et du sens; du point aléatoire et des sentiers qui bifurquent.

Je n'ai pas dit l'objet de ma corrélation: décrire la genèse du langage, et marquer le moment où tout s'exprime, mais où tout n'est pas encore figé dans la *doxa*. C'est à ce moment que se situe l'explication de texte immanente: c'est une pratique de l'humour. Un concept deleuzien lui est essentiel: le concept de style.

Ce terme un peu vieilli, qui évoque Spitzer ou le premier Riffaterre, est repris par Deleuze à la fin de son œuvre, dans les essais qui constituent son dernier ouvrage anthume, *Critique et clinique*.<sup>9</sup> L'intérêt est ici de donner quelque épaisseur à l'intuition de notre sens commun, selon laquelle une explication de texte littéraire a affaire au style du texte avant toute chose. Le style, tel que le définit Deleuze, a deux caractéristiques: il contorsionne la syntaxe (Deleuze appelle cela: «faire bégayer la langue»); et il pousse la langue jusqu'à ses limites, vers l'image silencieuse ou la musique inarticulée. Je vous renvoie à mon livre sur Deleuze et le langage pour une description détaillée des étapes qui font passer du bon sens au silence en passant par le style, c'est-à-dire par le tangage et le roulis de la langue (la métaphore est, bien sûr, de Deleuze).<sup>10</sup> Et je me concentre sur une de ces étapes, l'antépénultième, celle qui n'est séparée de la limite du langage que par le rythme: la ligne de la syntaxe. Si le sens circule à la surface, et si la tâche de l'explication de texte est de recueillir ou capturer le sens, alors tout se joue à la surface du texte, c'est-à-dire, dans un mouvement qui renverse le programme de recherche chomskyen, obsédé par les structures

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

<sup>10</sup> J. J. Lecercle, *Deleuze and Language*, Basingstoke, Palgrave, 2002, p. 239-246.

profondes, dans la syntaxe du texte. Pour Deleuze en effet, la phrase est d'abord une ligne syntaxique, produisant du sens par circulation entre des singularités intensives. On conçoit la proximité, au sein du concept de style, de la syntaxe et du rythme. Je reviendrai sur ce point en évoquant tout à l'heure un texte.

#### 4. Quatrième détour : le juste n'est pas le vrai

Si l'explication de texte est un chemin qui bifurque, suivant la ligne intensive de la syntaxe, bref si l'explication littéraire de textes est art de l'immanence et des surfaces, il est clair qu'elle n'a rien à voir avec une quelconque vérité du texte. Le problème est alors d'éviter l'anarchisme épistémologique du « anything goes » de Feyerabend. Et la réponse doit être claire : expliquer un texte, ce n'est pas lui faire dire n'importe quoi.

D'où mon quatrième détour, par la distinction entre le juste et le vrai qu'Althusser construit dans son cours de philosophie pour scientifiques.<sup>11</sup> Pour Althusser, la philosophie procède par thèses. Ces thèses ne sont pas vraies, mais elles doivent être justes, c'est-à-dire ajustées à la conjoncture dans laquelle elles apparaissent, et dans laquelle aussi elles interviennent, contribuant à l'établissement de distinctions et de rapports de forces. Car selon une définition qui fut naguère célèbre, pour Althusser, la philosophie, c'est la lutte des classes dans la théorie. On comprend qu'Althusser se soit intéressé aux rapports entre Lénine et la philosophie, car Lénine est le praticien, et le théoricien, de l'ajustement de la théorie à la conjoncture : en cela réside sa conception de la politique. Vous vous demandez naturellement ce que Lénine a à voir avec l'explication de texte littéraire. Mais ce détour nous dit précisément qu'expliquer un texte, c'est intervenir dans une conjoncture (culturelle ou théorique), que l'explication n'a pas tant un objet qu'un enjeu, que son objectif est la construction active, à partir du texte, d'un sens qui n'est pas préétabli, mais qui dépend (ceci est un argument vaguement inspiré de Wittgenstein) du sens qu'on en tire en fonction du jeu de langage dans lequel on s'insère. Où il s'avère qu'expliquer un texte est une activité politique, au sens large (ce qui veut dire essentiellement que ce n'est pas une activité éthique), que sa fonction est de re-contextualiser activement le texte, de lui faire produire du sens dans une conjoncture toujours nouvelle : on comprend donc que l'explication ne soit ni vraie ni définitive. Encore faut-il penser plus précisément cette politique, la nature de cette intervention. D'où mon dernier détour philosophique.

<sup>11</sup> L. Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants* (1967), Paris, Maspéro, 1974.



## 5. Cinquième détour : le modèle alter

Comme je suis l'auteur de ce modèle, exposé dans *Interpretation as Pragmatics*,<sup>12</sup> je me suis moi-même placé en fort bonne compagnie : telle est l'hybris du théoricien.

La théorie de l'interprétation que j'essaie d'élaborer dans cet ouvrage est fondée sur une phénoménologie de l'interprétation, qui distingue plusieurs niveaux d'interprétation. Interpréter un texte, c'est d'abord le gloser (expliquer les allusions, déployer l'encyclopédie qui l'informe, activité de plus en plus nécessaire au fur et à mesure du vieillissement du texte). C'est ensuite en deviner le sens, si toutefois le texte fonctionne comme une énigme : car il est des textes qui ont besoin d'un ouvre-boîte. C'est ensuite le traduire dans un langage théorique qui va le re-contextualiser, lui faire produire du sens dans une conjoncture toujours nouvelle. C'est enfin intervenir sur le texte, pratiquer une construction active du sens, qui ne laisse pas, je l'ai déjà dit, le texte indemne. L'explication de texte recouvre ces quatre pratiques. En tant qu'elle est une explication de texte littéraire, c'est-à-dire immanente, elle concerne principalement les deux dernières étapes. Expliquer un texte au sens fort, c'est atteindre ma quatrième étape.

Cette théorie de l'interprétation se fonde sur un modèle de la communication, ou plutôt de l'interlocution, librement inspiré de Jakobson, le modèle ALTER (Author, Language, Text, Encyclopaedia, Reader) dont le noyau est le texte (c'est donc un modèle *textuel* d'interprétation, et à ce titre apte à nous aider à penser la pratique de l'explication de texte). Autour de ce noyau, en interaction avec lui (c'est-à-dire déterminant le texte, et étant en retour déterminé par lui) un état de langue (Language) et un état de l'encyclopédie (Encyclopaedia : état des savoirs et des croyances dans une conjoncture historique et culturelle). Le résultat de cette interaction est la production de sujets, un sujet auteur et un sujet lecteur, interpellés par le bloc LTE, et le contre-interpellant à leur tour (c'est-à-dire le remettant à sa place). L'essentiel est que ces deux sujets *ne sont pas interpellés en même temps* (la conjoncture d'écriture n'est pas la conjoncture de lecture), et que l'interpellation se fait *de l'autre bout de la chaîne ALTER* (l'auteur est interpellé à sa place par la représentation qu'il se fait de son lecteur potentiel, le lecteur est interpellé à sa place par la représentation qu'il se fait de l'auteur et de ce que l'auteur a « voulu dire »).

Ce modèle a l'avantage d'assigner à l'interprétation, et donc à l'explication de texte, un objectif : interpellé des sujets. A partir des événements de sens à la surface du texte, c'est-à-dire, pour parler en termes deleuziens, de singularités pré-individuelles, a-personnelles et a-subjectives, créer des sujets. L'explication de texte interpelle un sujet à la place du lecteur R dans le modèle ALTER, mais elle interpelle aussi un auteur à la place A. Car il est bien connu que Shakespeare est celui qui est nécessaire à mon explication de texte comme son auteur fictionné, et il est également

<sup>12</sup> J. J. Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, Basingstoke, Palgrave, 1999.

clair que je suis celui dont mon explication de texte a besoin comme lecteur idéal du texte. Cela règle la vieille querelle de l'explication comme révélation, ou dépli, de l'intention de l'auteur du texte: les généticiens savent bien que l'intention de l'auteur, c'est ce que la critique génétique construit rétrospectivement.

## 6. Bilan : quelques thèses sur l'explication de texte

Mes détours philosophiques me permettent d'ébaucher une théorie de l'explication de texte, dans sa forme littéraire, ou immanente. Et comme je souscris à la conception qu'Althusser se fait de la philosophie, cette théorie prend la forme de thèses.

Thèse n° 1. L'explication de texte est une aventure; elle trace dans le texte un chemin, elle va à l'aventure du jugement réfléchissant. Ses concepts ne lui préexistent pas, même si elle ne les invente pas tous.

Thèse n° 2. L'explication de texte est immanente. Elle n'a cure de la transcendance de Dieu, de l'Histoire (dans la mesure où celle-ci aurait un sens), de l'intention d'un auteur-créateur. Elle est un moment dans une chaîne de textes, qui constituent son plan d'immanence. Autrement dit, l'explication de texte est à la fois la servante de son texte, sa fille, et elle est aussi sa mère, en ce qu'elle le recrée et le relance vers une nouvelle interprétation, celle qui inévitablement lui succédera.

Thèse n° 3. Si le texte est bien conçu comme une monade selon Bakhtine, comme un maillon dans une chaîne textuelle, qui inscrit et sédimente les textes antérieurs, et anticipe ou rêve les textes postérieurs, l'antonyme de l'explication n'est pas l'implication mais la complication. Un texte a besoin d'être expliqué parce qu'il est toujours compliqué.

Thèse n° 4. Si le texte est toujours compliqué, c'est parce qu'il n'est jamais unifié et stable. Un texte, je parle ici bien sûr comme Bakhtine, est une polyphonie de voix, de citations, d'allusions, de registres de langue et de discours. On comprend l'importance, pour la pratique de l'explication de texte, d'un concept (large) d'intertexte.

Thèse n° 5. L'explication de texte se déploie à la surface du texte, sur son plan d'immanence. Art des surfaces, l'explication de texte est le domaine de l'humour. Elle a l'extrême avantage d'interdire à son auteur de se prendre au sérieux, c'est-à-dire de parsemer son discours des marques d'une subjectivité envahissante (contrairement à la pratique anglo-saxonne de l'essai). L'explication de texte interpelle bien des sujets, mais en bout de chaîne, à partir de singularités impersonnelles et a-subjectives: elle n'est pas le vecteur d'expression d'une personnalité déjà constituée. Tant il est vrai que, dans une explication de texte, le moi est haïssable.

Thèse n° 6. L'objet de l'explication de texte est le style du texte, défini comme a-grammaticalité (au sens large) et passage à la limite. Le cœur du texte, pour les besoins de l'explication de texte, c'est la ligne intensive de la syntaxe, qui a autant

à voir avec le rythme qu'avec le sens. Ou plutôt, qui construit ou capture le sens deleuzien en suivant les méandres de la syntaxe, aux dépens de la *doxa*, c'est-à-dire du bon sens et du sens commun.

Thèse n° 7. Cela ne veut pas dire qu'on explique n'importe comment. L'explication de texte ne dit pas la vérité du texte (qui serait une, stable et définitive), mais elle est tenue à la justesse, c'est-à-dire à l'ajustement, au texte et à la conjoncture, c'est-à-dire, dans le modèle ALTER, à la conjonction *Language-Text-Encyclopaedia*. On ne peut pas faire dire n'importe quoi à un texte (le texte *résiste*, nous en avons tous fait l'expérience, à son explication), mais il faut lui faire dire quelque chose, dans la conjoncture d'explication. L'explication est intervention sur le texte. Le conflit des interprétations est la forme que prend la politique dans le domaine de l'explication de texte.

Thèse n° 8. L'objectif cette activité est de produire des sujets. Un sujet lecteur, qui n'est plus exactement le même après l'explication de texte qu'avant; un sujet auteur, toujours reconstitué par l'explication de texte. Cela s'appelle re-contextualiser le texte. Tout texte re-contextualisable peut et doit être expliqué, et tous les textes sont re-contextualisables. Encore que... : il va nous falloir faire ici des distinctions un peu plus fines.

## 7. Pratique

Jusqu'ici, j'ai fait le contraire de ce que j'ai dit. J'ai procédé par jugements déterminants. J'ai proposé une théorie, non une explication, de l'explication de texte. Il me faut passer de la théorie à la pratique, de l'implication à l'explication. C'est à ce prix que les distinctions plus fines pourront apparaître.

Sous-tendant ce passage à la pratique, il y a encore deux thèses générales. La première est que tous les textes sont susceptibles d'explication, ont besoin d'explication, en tant que le modèle ALTER s'applique à tous les textes. La seconde est que seuls un certain nombre de textes sont susceptibles de ce que j'ai appelé l'explication de texte immanente. On appelle cela les textes littéraires. Je viens de dire qu'un texte doit résister à son explication. Je crois que c'est là une intuition que nous partageons tous : il y a dans cette résistance un critère de littéarité, au même niveau que la complexité, la capacité de survie (*the test of time*) ou la capacité de re-contextualisation au sens fort (ici apparaissent les distinctions plus fines). Autrement dit, dans les termes du modèle ALTER, tous les textes peuvent/doivent être glosés; certains, ce ne sont pas toujours les plus intéressants, ont la structure d'une énigme; les textes littéraires ont par excellence besoin d'une traduction dans un/des langage(s) théorique(s), et ils sont les seuls à être le lieu d'une intervention par explication. Je vais proposer trois exemples à titre d'illustrations.

Soit le titre et le sous-titre d'un article du *Guardian* :

SPREAD THE GOSPEL

Bloggers in America are aiming to spark a political revolution that will be delivered by the web.<sup>13</sup>

Ce texte a besoin d'explication en ce qu'il a besoin d'être glosé. Cela fait partie de la rhétorique des titres : l'article est la glose de son titre, accrocheur parce que mystérieux. La glose est rendue nécessaire par la présence d'un mot récent, que le lecteur peut ne pas connaître (que ce lecteur-ci ne connaissait pas), « blogger », abréviation, par aphérèse, de « web-logger », qui désigne ceux qui se fabriquent une page web personnelle pour y exprimer leurs opinions et leurs émotions, c'est-à-dire l'équivalent contemporain, et plus accessible, de la publication à compte d'auteur. Une fois qu'on a saisi cela, que le corps de l'article naturellement explique, on n'a pas besoin d'aller plus loin. Le lecteur ajoute un mot à son dictionnaire, une notion à son encyclopédie. Et comme la langue invente sans cesse des mots, cette pratique lui est familière. Tout au plus peut-on ajouter un peu d'intertexte allusif (le titre renvoie aux prédicateurs télévisés, spécialité américaine; il reflète l'air du temps en faisant référence à la « révolution » qu'entraîne internet; il fait allusion au rôle grandissant des fondamentalistes en politique, aux USA tout au moins). La glose s'arrête là, et le texte ne présente nulle énigme. On peut certes, comme toujours, le traduire dans un langage théorique, celui de la critique culturelle marxiste, façon Walter Benjamin. On notera ainsi l'abus de langage qui fait parler de « révolution » pour ce qui n'est guère qu'une expansion de l'individualisme bourgeois (ce « weblog » donne à l'individu l'impression qu'il est à lui seul un organe d'opinion). On rappellera que cette expression individuelle et individualiste est le contraire de la démocratie, en ce qu'elle n'est pas médiée par le parti et la classe, et laisse l'individu seul face à ses gouvernants, qui eux agissent dans l'intérêt d'un collectif, la classe bourgeoise. On notera donc, avec l'article, que c'est naturellement la droite qui profite de cette « expression individuelle ». On remarquera enfin que le langage n'est pas sans rapport avec le fétichisme de la marchandise : « Bloggers » est le nom d'une compagnie qui fabrique des pages web pour ces candidats à l'expression, les ramenant ainsi dans le giron collectif du marché.

Mais ce texte n'appelle pas vraiment d'explication immanente : il n'exige pas d'implication de la part du lecteur, pas vraiment d'intervention : il ne résiste pas, ne suscite pas d'autre lecture que symptomale.

Mon deuxième exemple est plus intéressant. Il est également tiré du *Guardian* : c'est la rubrique « Pass Notes » consacrée à Horlicks (cf. annexe 1). Ce qui est intéressant ici, c'est que nous assistons à la naissance d'un genre littéraire. Et avec

<sup>13</sup> *Guardian*, 03/07/2003, p. 24.

celle-ci à l'apparition de la nécessité d'une explication de texte véritable. La glose est fournie par le texte lui-même, qui nous rappelle et ce qu'est la boisson nommée Horlicks (tout le monde n'est pas anglais) et l'expression utilisée par le ministre des Affaires Etrangères à propos de ce qu'on appelle aujourd'hui en Grande Bretagne le « dodgy dossier » sur la présence d'armes de destruction massive en Irak. Mais face à ce texte (qui n'est pas lui non plus énigmatique), la glose ne suffit pas, et une explication est nécessaire. Je vous suggère rapidement sept raisons. 1° Ce texte met en scène plus d'une voix (en l'occurrence deux, puisqu'il s'agit d'un pastiche de catéchisme), et ces voix sont nettement différenciées, par le registre sinon par le dialecte. 2° Un intertexte est massivement présent, et demande à être déchiffré : non seulement le catéchisme déjà mentionné, mais la pratique pédagogique des « Pass Notes », équivalent anglais des Abrégés du Bac. 3° Ce texte est le site de l'interpellation réussie d'un lecteur complice, qui déchiffre les allusions, comprend les traits d'esprit, et prend plaisir à la manipulation rhétorique dont il est apparemment la victime. 4° La complexité rhétorique du texte (un seul exemple, l'aposiopèse de « And whereas one is full of malt, the other is full of... » : le gros mot est évoqué et refusé, c'est-à-dire laissé à la responsabilité du lecteur) invite le lecteur à entrer dans le détail matériel du texte, dans sa langue et dans son style. 5° Cette complexité est en partie due à la présence d'une réflexion métalinguistique sur l'expression populaire et son origine. Je vois dans cette réflexivité langagière un indice de littérarité du texte.<sup>14</sup> 6° Il est clair que ce texte fait appel, chez son lecteur, à une culture littéraire : une familiarité avec la satire, le pastiche, la parodie. 7° Enfin, ce texte exige une lecture politique, c'est-à-dire une prise de conscience chez le lecteur de la multiplication des voix, de la polyphonie qui est au cœur de tout langage, et qui marque que le langage est un phénomène social, historique et politique.

Ma dernière illustration est un texte explicitement littéraire, tiré d'*Implexures*, texte en prose de la poétesse canadienne Karen Mac Cormack (que l'on rangera par commodité dans la catégorie des « L=A=N=G=U=A=G=E poets ») (cf. annexe 2).<sup>15</sup> Je l'ai choisi à cause du titre de l'ouvrage, qui fait appel à la métaphore du pli. Il s'agit d'un texte qui pourrait être soit une autobiographie soit une fiction, mais qui refuse cette classification pour se concentrer sur ce que l'auteur appelle la « force poétique » du langage. Et il est certain que ce texte exige, dès la première lecture, une explication : il interdit toute lecture immédiate ou naïve : la monade n'est qu'à moitié dépliée. Et il est également certain que ce texte résiste activement à toute tentative d'explication, que celle-ci ne peut être qu'une intervention, un coup de force, qui trace dans le texte un chemin (« *Within the orbit, a pick, a path and much tracasserie* », l. 4), que le texte

<sup>14</sup> Sur ce point, voir ma discussion avec Ronald Shusterman, in J. J. Lecercle & R. Shusterman, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>15</sup> K. Mac Cormack, *Implexures*, Tucson & Sheffield, Chax Press & West House Books, 2003, p. 12-14.

ne lui a pas par avance ménagé. Le premier paragraphe du texte peut être interprété comme un art poétique, ou plutôt un art de l'explication de texte.

La question principale que pose ce texte à son lecteur est celle de son locuteur fictif. Qui exactement parle? Quel est ce «*she*» qui apparaît à la ligne 14? A qui s'adressent les verbes du premier paragraphe, qui sont peut-être à l'indicatif et peut-être à l'impératif? On voit ici en quoi il y a, derrière toute explication, une politique du texte. Car ce que ce texte produit, tout comme son explication, ce sont ce que Deleuze appelle des heccités plutôt que des sujets (c'est-à-dire des singularités pré-individuelles, impersonnelles, a-subjectives). On a affaire non à un locuteur individuel, mais à un agencement collectif d'énonciation. Où il apparaît qu'une explication de texte, c'est toujours à la fois une pratique et une théorie de la construction du sens. Je conclus sur ce point.

## Conclusion

Voilà ce que l'explication de texte nous dit: que le sens, tout au moins le sens qui vaut la peine d'être compris, se construit dans l'incertitude. J'ai évoqué dans cet essai la théorie deleuzienne du sens, qui oppose le sens d'une part et le bon sens et le sens commun de l'autre. Mais il en est une autre, que j'ai maintes fois suggérée, et qui déclare que la construction du sens se fait par chaîne de Markov (au fur et à mesure du déploiement de la ligne de la syntaxe), interrompue par des points de capiton (moments de l'illumination rétrospective de la donation de sens). Les deux théories se rejoignent. La chaîne de Markov, dans son avancée majestueuse de gauche à droite, sur la ligne de la parole, indique le bon sens. Le point de capiton, une fois atteint, donne le sens commun: le sens fixé et accepté par la communauté des locuteurs. Entre les deux, dans le suspens du sens, circule le texte. Un texte littéraire est donc celui qui refuse ou diffère le point de capiton (par lequel l'énigme du sens est résolue), celui qui nécessite son explication comme tracé d'un chemin et intervention politique. Voici ma caractérisation finale de l'explication de texte: un chemin dans le suspens du sens, entre Markov et capiton, entre bon sens et sens commun. Autrement dit (et cette intuition est elle aussi très largement partagée), l'explication de texte est la seule vraie lecture, la lecture dépliée.

## Références

- ALTHUSSER L. ([1967] 1974): *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, Paris, Maspéro.
- BAKHTINE M. (1984): «Les genres de discours», in *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, p. 263-308.
- BENJAMIN W., (2000): *Paris, capitale du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf.
- DELEUZE G. (1969): *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- DELEUZE G. (1993): *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- KANT E. (1984): *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.
- LECERCLE J. J. (1999): *Interpretation as Pragmatics*, Basingstoke, Palgrave.
- LECERCLE J. J. (2002): *Deleuze on Language*, Basingstoke, Palgrave.
- LECERCLE J. J. & SHUSTERMAN R. (2002): *L'Emprise des signes*, Paris, Seuil.
- LÉVI-STRAUSS C. (1955): *Tristes tropiques*, Paris, Plon.
- LYOTARD J. F. (1977): *Instructions païennes*, Paris, Galilée.
- MAC CORMACK K. (2003): *Implexures*, Tucson & Sheffield, Chax Press & West House Books.

## ANNEXE N°1

Guardian G2, 26.06.03. p. 3

PASS NOTES

N° 2,351

HORLICKS

**New labour politicians – are they down with the kids or what?!** Um, I'd be inclined to respond "what?" but I presume this is going somewhere.

**Heck, yeah! Boy oh boy, that Jack Straw – such a groovy fellow, so in with the lingo.** I beg of you, elaborate.

**His description of Campbell's handling of the Iraqi dossier! "To put it in the vernacular, it was a complete horlicks."** Talk about surfing the wave of zeitgeist speak! Perhaps more Bertie Wooster than Tim Westwood, but there you go. Anyway, you said this was leading somewhere?

**Yes. Happy as we are to see our politicians "putting it in the vernacular", we are rather distressed at this blaspheming of our favourite drink.** Quite. Why should a "tasty and nutritional malt drink" be synonymous with the dark forces of spin?

**Exactly. And whereas one is meant to aid sleep, the other gives us nightmares about his satanic scowl.** And whereas one is full of malt, the other is full of...

**Yes, enough of that. Whatever would James and William Horlick say?** There are original Horlick folk?

**Indeed. William and James Horlick of Gloucestershire founded the company in 1873, and what a British success it has been.** So why has the name become synonymous with making a right ol' mess of things?

**We couldn't possibly comment. Horlicks is now a big and scary company and our cowering lawyers have advised us not to cast too many sarky aspersions its way.** OK, then, let's try another way – is it really "the vernacular"?

**According to a very scientific poll conducted by telephone, four of our friends have never heard of the phrase, one had but didn't know what it meant and the sixth had her answer machine on.** Says more about your friends than Jack Straw, in my opinion.

**Not to be confused with:** Spin, William Hague's baseball cap, Nicola Horlick.

## ANNEXE N°2

### two

**historical letters 2** *Desire knows no time but the present.* – Aphra Behn

*The present is always insatiable because it never exists.* – Charles Bernstein

Within the orbit, a pick, a path and much tracasserie. At first, entangled leads to more so notches ride the space before the eyes. Enliven the odds. Reduce the party and its funds. Distinguish between examples.

Pneumonia in Mexico, the train's airconditioning a stiff adjustment to the heat on either side and under the wheels. In San Miguel de Allende there was enough cough mixture with chloroform and sleep came and went but the dreams were always there. Many descriptions of landscapes, city and town squares, turquoise against thin altitudes in contrast to the bloodstones of youth, *agua potable*, the rain but not the tropics. Maps augment possibilities, shift decisions, and co-exist with timetables' fascination.

### Insert amulet diagram

For a Victorian not prudish on the page, having made mention, she remained discreet, disagreeing (it would seem) with a forebear's tenet that "few of one's secrets are worth keeping to oneself." Falling portraits woke her in the night but possibility of an intruding danger occurred only after her facts were re-positioned. That we might view ourselves across the century in anything other than satanic form, introduce a working draft to clearer scrutiny, steal in the pen to library's likeness engrave... this is not a conversation nor a theme, it is a letter, another fold in a fan where the writer in this decade sees the angled history of a past decade's correspondent snapped shut.



# Les implications de l'explication : à propos de deux poèmes de Robert Frost<sup>1</sup>

*C'est une étrange entreprise que celle de  
convaincre les honnêtes gens (Molière)  
For, as dark texts need notes (Donne, To the  
Countess of Bedford)  
It's your b(r)ook; I have no more to say (Frost:  
West-Running Brook)  
We have ideas yet that we haven't tried (Frost:  
Riders)*

GILLES MATHIS♦

Je commencerai par un aveu : le titre de ce Colloque, dans sa formidable simplicité et nudité, fut d'abord, pour le retraité qui vous parle, générateur d'angoisse et de sueur froide rétrospectives. Je me suis soudain demandé, à l'issue d'une longue carrière de littéraire, si je n'avais pas passé mon temps à tenter d'expliquer quelque chose qui au fond ne s'explique pas, n'a peut-être pas besoin d'être expliqué car l'expérience littéraire est chose si intime et subjective que la pudeur nous interdit d'en parler, et parfois si indéfinissable que toute « explication » détruirait son objet, sans parler de la prétention du lecteur-commentateur<sup>2</sup> de parler au nom de l'auteur, de rationaliser, d'exprimer en termes logiques ce qui relève en grande partie de l'imagination, sinon de l'ineffable (discours poétique par exemple). Et pourtant qui songerait sérieusement à retirer l'explication de texte des cursus scolaires ?

---

♦ Gilles Mathis, *Professeur émérite, Université de Provence, Aix-Marseille I.*

1 Version remaniée et simplifiée de ma communication.

2 L'explication supposant une lecture (au sens large, que le texte soit oral ou écrit), il m'arrivera, par commodité, d'appeler l'*explicator* ou l'*explicatrix*, le lecteur, bien que je sache que l'identification lecteur / commentateur soit contestable.

## Quelques réflexions générales

1. L'explication de texte recouvre deux types d'activité : la **pratique pédagogique** et la **critique littéraire** au sens large (incluant la recherche universitaire, à côté du travail d'édition) aux formes et ambitions aussi diverses que multiples, selon le public visé et les objectifs que l'on se fixe<sup>3</sup> mais dont l'utilité n'est plus à démontrer. Certes, l'explication est sans doute en partie une imposture, car l'ego du lecteur altère toujours le « texte »<sup>4</sup> mais c'est une imposture légitime.

Dans les deux cas on peut choisir par exemple de n'expliquer qu'un fragment de texte ou un texte isolé, pratique qu'on peut toujours remettre en question mais qu'on peut toujours aussi légitimer car, encore une fois, tout dépend du regard jeté sur le texte et des questions qu'on se pose à son sujet.

Pour l'œuvre saisie dans sa globalité, il est des textes qui peuvent s'analyser isolément (la *Divine Comédie*, *Paradise Lost*, par exemple), d'autres qui ont besoin d'être replacés dans un ensemble (le *Nouveau Testament*, certains recueils de sonnets, de Shakespeare, de Donne ou d'autres encore). Et pour prendre un exemple extrême, il est évident que si je veux définir (scientifiquement ?) le style d'un auteur, il me faut prendre comme objet d'analyse l'œuvre entier, et passer par deux étapes : tout d'abord une série d'analyses stylistiques (textuelles) couvrant tout le corpus (ou, quand on peut l'établir, un échantillon représentatif de ce corpus), en espérant y trouver des constantes, ensuite un long et parfois fastidieux travail comparatif (avec un corpus d'auteurs soigneusement choisis aussi complet que possible), comparaison qui seule permettra de dégager l'originalité de l'auteur en question, tâche immense qui relève plus du travail d'équipe que de l'initiative individuelle, ce qui explique que les véritables « études de style » (entendu ici comme caractérisation de la manière individuelle) soient si rares alors que les « analyses stylistiques » sont légion.

Ceci était mon premier point, auquel j'ajouterai deux remarques :

– premièrement : dans les deux cas (pédagogie, critique) on travaille dans le flou, le vague et le doute, générateurs de scepticisme, car les frontières entre les domaines et disciplines concernés sont mal définies, le statut ontologique des « analystes » et des objets soumis à l'analyse, incertain, et les pratiques remises périodiquement en question. Citons sans nous attarder, la notion de texte, l'intertextualité (vaste territoire encore largement inexploré), la littérarité (à chacun sa définition), la question des frontières de genres, la problématique de la lecture, le rôle de l'auteur (« now hid, now

<sup>3</sup> La distinction entre ces deux pratiques est essentielle, la problématique de l'explication ne se posant pas de la même façon selon qu'on se situe dans l'une ou l'autre, même si elles se recoupent nécessairement.

<sup>4</sup> Qu'il s'agisse de l'objet mental ayant pour origine l'auteur et inconnaissable par définition ou de l'objet linguistique, sa retombée sur le papier est déjà en partie une traduction et donc une trahison.

seen») dans la production du / des sens, le sens de « sens » lui-même, les rapports description /interprétation (qui hantent le stylisticien) et *last but not least*, l'application des théories linguistiques (aussi diverses que les théories critiques) qui n'a pas toujours donné les résultats espérés, comme le remarquait Jean Molino au Colloque parisien sur la Stylistique en 1991. Je songe notamment à la linguistique structurale (guettée par le descriptivisme), à la linguistique générative (voir les tentatives de R. Ohmann, par exemple), et sans doute la linguistique énonciative n'échappera pas non plus aux mêmes critiques. Et pourtant, il est indéniable que les progrès de la linguistique (qu'il s'agisse de syntaxe, de sémantique ou de pragmatique) ont fait avancer l'explication littéraire et j'ai envie de dire ou de redire « pas de stylistique sans linguistique », en m'empressant d'ajouter « pas de linguistique sans stylistique », mais ceci est une autre histoire.

Nous vivons donc, se plaît-on à répéter ici et là, « l'ère du soupçon » mais ceci est un air connu. Déjà John Donne déclarait « And new philosophy calls all in doubt » (*The First Anniversary* 205). Mais le doute n'a jamais empêché le progrès, il l'a toujours nourri au contraire. Continuons donc, malgré les incertitudes de la pratique, à « expliquer » et aussi à cause de ces mêmes incertitudes à nous expliquer.

– deuxièmement, quelles que soient les conditions de la pratique explicative, le lecteur, on le sait, aborde le texte avec un ou des horizons d'attente (terme vague et souvent galvaudé), déterminés et limités en première instance par le genre du texte soumis à la lecture, qui sollicite d'entrée de jeu (c'est le mot juste), en dehors de ses compétences linguistique et culturelle, la partie jugée pertinente de son savoir sur le monde (son « encyclopédie » dirait Umberto Eco). Comme la lecture est un processus dynamique inscrit dans le temps, cet horizon d'attente se modifie au fur et à mesure qu'elle progresse ou serais-je tenté de dire « régresse », car la lecture est à la fois prospective et rétrospective. Bref l'explication de texte est toujours un ajustement, une négociation entre ces horizons d'attente et le texte lui-même, comme objet verbal. Elle est toujours aussi, du moins dans une certaine tradition scolaire française, méthodique, s'appuyant sur un certain nombre de principes de rigueur logique et de cohérence du discours que le pédagogue s'efforce de transmettre aux étudiants. Quant au choix de la méthode (commentaire suivi ou composé, par exemple) c'est la nature même du texte qui en décide.

L'explication est donc à la fois contrainte et libre. C'est parce qu'elle est contrainte qu'on ne peut pas dire n'importe quoi et c'est parce qu'elle est libre qu'on a pu produire le Virgile christianisé ou l'Ovide moralisé, liberté que l'exégèse biblique tentera de codifier avec ses quatre niveaux herméneutiques (littéral, moral, allégorique, anagogique).

2. Le « discours sur le discours » étant historiquement et idéologiquement marqué, il convient de jeter sur lui un regard critique, de le re-situer au sein du débat théorique

qui est né avec l'écriture et ne s'éteindra qu'avec elle, ce que j'appellerais volontiers le « discours sur le discours du discours », où l'on s'efforce d'expliquer ce que signifie « expliquer »<sup>5</sup>. Discours critique donc plutôt que critique du discours<sup>6</sup>, au cœur même de ce Colloque.

Mon propos aujourd'hui mêlera étroitement ces deux préoccupations, comme l'illustre déjà la brève analyse qui suit, prélude à la seconde partie.

3. "MOILIERE" et la première épigraphe. Laissant de côté les cas particuliers, on peut raisonnablement supposer que le lecteur cultivé (français ou non) aura détecté la citation bricolée (qui remplace le « faire rire » de l'original par « convaincre ») et que, dans la signature, il n'aura pas pris « Moilière » pour une coquille mais aura reconnu un mot-valise qui unit « moi » et « Molière », obtenu comme vous l'avez immédiatement reconnu par une épenthèse (addition, insertion d'une lettre, voire d'une syllabe, procédé qu'affectionne Joyce) ou plutôt par une paremptose (addition d'une lettre non d'une syllabe) car le « mo » de « moi » est déjà dans « Molière ». Et il est vrai qu'en fin de compte, je n'ai fait qu'ajouter à Molière, l'objet petit « i », graphème, au double signifié possible : « i » comme intention ou « i » comme forme atténuée de « I » (pour « moi » ou « je »), « I » en minuscule ici car je suis d'un naturel modeste.

Cette petite caricature d'explication (hyper-technicité du métalangage, extrapolation sur une lettre) n'est pas gratuite : elle illustre déjà grossièrement, malgré sa brièveté, quelques unes des implications de l'explication : premièrement la nécessité d'un langage technique caractérisant les faits stylistiques, avec le risque selon le public visé, de ne pas être compris, et pas seulement en milieu scolaire, parce qu'on a abusé du métalangage critique (du jargon spécialisé) et bafoué la maxime de clarté de H. P. Grice; deuxièmement la tentation pour le lecteur de faire parler sinon de faire délirer les signes (ici le graphème « i »); troisièmement, le rôle de l'auteur dans ce « vouloir faire signe (et « sens »), bref ces intentions (« i » comme intention aussi), pour lesquelles, je suis seul à pouvoir témoigner. Je dirais donc en l'occurrence que si le mot-valise était à l'origine concerté, bien entendu, la rêverie sur le mot (et sur le graphème « i ») n'est venue qu'après coup, vaguement sollicitée par la rencontre (ou le télescopage) de « moi » et du pronom anglais de première personne (raccourci en l'occurrence), un peu comme le « r » de « brook » dans la troisième épigraphe évoque pour moi le « reader » et sa mise entre parenthèses livre ou délivre (si je puis dire) le « book ». Bref se trouve à nouveau illustrée l'idée banale mais souvent oubliée dans les discours critiques que les intentions de l'auteur ne sont pas données une fois pour toutes *a priori* mais se construisent aussi dialectiquement au cours de l'écriture.

<sup>5</sup> La première partie du corpus n'a d'autre but que d'évoquer schématiquement ce débat théorique, mêlant idées reçues, intuitions personnelles, aphorismes lapidaires, bref le bouillon de culture où baigne la pratique explicative contemporaine, à consommer bien sûr avec modération.

<sup>6</sup> Le *Critical Practice* de Catherine Belsey contre le *Practical Criticism* de I. A. Richards?

Pour utiliser une métaphore inspirée de ce mot-valise, je dirais volontiers que le texte littéraire est une valise de mots offerte au lecteur comme une invitation au voyage vers une destination à la fois connue et inconnue. Curieux, le lecteur ouvre la valise, l'examine dans tous ses plis (l'ex-*plique*) et quand il a fini et veut la refermer il s'aperçoit qu'il ne peut pas car il l'a trop bourrée. Bref, le lecteur, producteur du texte, est toujours guetté par la surproduction – ce qui n'est jamais une bonne gestion des ressources économiques – qui mène finalement de la fécondité créatrice d'un Humpty Dumpty (l'interprète hyperbolique, spécialiste des mots-valises) à un nettoyage par le vide (un « empty dumping » en somme) pour écouler le trop plein de production.

Mais le choix entre ce qui est pertinent (acceptable) et ce qui ne l'est pas ne va pas de soi comme l'illustrent abondamment les analyses textuelles qui suivent.

## Lecture(s) de deux poèmes de Frost

### I. *The Cow in Apple Time* (voir Annexe)

Petit poème pastoral ou plus précisément bucolique, apparemment sans prétention et franchement humoristique, et pourtant ce qu'on peut en (ex)traire<sup>7</sup> n'est pas sans ménager quelques surprises.

Le poète observe une vache dans un enclos, apparemment ivre de bonheur, caracolant de ci de là, en un carrousel infernal.

Ce poème a donné lieu à des lectures surprenantes, *dixit* Louis Untermeyer<sup>8</sup> qui en cite deux, sans donner les sources ni développer. Quant à lui il se contente d'une lecture minimale, étroitement littérale qui équivaut pratiquement à un refus d'explication. Des deux lectures délirantes, l'une fait de la vache simplement une vache folle, hystérique, « a mad cow » sans que l'on sache très bien, dit-il, si l'adorable créature est folle de rage ou folle tout court. L'autre y voit un symbole de révolte contre l'homme qui l'enferme dans un enclos. Cette lecture est déjà plus intéressante mais elle reste encore très littérale, presque anecdotique. Pour ma part, je verrais volontiers dans cette vache révoltée, une sorte d'héroïne prométhéenne, littéralement et métaphoriquement déchaînée, contre la tyrannie. Cette lecture implique d'une part que l'homme est, dans le poème, le représentant de la divinité, d'autre part que l'ambigu « against the sky » a un sens polémique. On peut en effet assigner au syntagme trois significations : ou bien la vache lève simplement la tête vers le ciel

<sup>7</sup> Milton disait qu'il composait son *Paradise Lost* de nuit par pans de quarante vers et se faisait « traire » le matin par sa sœur qui lui servait d'*amanuensis*.

<sup>8</sup> A Pocket Book of *Robert Frost's Poems*, with an introduction and Commentary by Louis Untermeyer, Washington Square Press, Inc. New York, 1960, p. 217. Je n'ai pas eu accès à ces explications.

pour mugir (comme tous les amateurs de vache et de promenade champêtre ont pu observer), ou bien sa silhouette perchée sur une espèce de piédestal naturel (« on a knoll ») se détache sur fond céleste (« against the sky ») ou bien, effectivement, elle proteste contre le Ciel, comme Prométhée sur son roc caucasien, le prenant à la fois à témoin (révolte contre l'homme) et à partie (révolte contre les Dieux).

Mais si l'explication de texte consiste toujours à ramener l'étrange au familier (ce dernier variant d'un lecteur à l'autre), un autre intertexte ne peut manquer de solliciter le lecteur : le mythe chrétien de la chute.

En effet, l'allusion « Having tasted fruit » est pour moi parfaitement claire.

Sa mise en relief la désigne à notre attention par un phénomène de « convergence stylistique », c'est-à-dire ici, par un faisceau de procédés mettant en jeu la structure logique du poème, la syntaxe, le lexique et la prosodie et qui est un modèle du genre :

- position stratégique à l'articulation logique et au centre de ce poème en deux parties : ce que la vache est/ce qu'elle fait.
- effet de double syntaxe car la participiale est aussi rattachée par le sens à la proposition précédente (et à l'oral on peut un instant s'y tromper<sup>9</sup>) alors que syntaxiquement (dans le texte écrit), elle introduit la suivante, par un effet de thématization, résultant de l'inversion.
- détachement et isolement de la proposition participiale qui place le mot clé « fruit », en fin de vers. Le choix de l'hyperonyme n'est évidemment pas innocent et la grammaire qui fait de « fruit » un indécomposable, estompant la frontière singulier/pluriel, apporte sa contribution en brouillant quelque peu la vision. Ainsi, les connotations bibliques de « fruit », surtout en collocation avec « tasted », ne peuvent manquer d'être réactivées et bien entendu leurs vibrations se prolongent, grâce à la légère pause qui marque toujours les fins de vers (enjambements compris), permettant à la mémoire circulaire de fonctionner et de ramener à la surface l'intertexte enfoui, auquel le *Paradis perdu* de Milton a donné la résonance que l'on sait<sup>10</sup>.
- ajoutons encore que « having tasted fruit », par son caractère ramassé presque figé, évoque une manière de cliché, le reflet d'une *doxa*.

Bref ce syntagme est clairement une allusion au fruit défendu (une pomme de surcroît). A partir de là, la mémoire sollicitée déclenche une lecture rétrospective invitant à un nouveau décodage des éléments du récit, exhumant le texte sous le texte, un texte peut-être imaginaire (dans les deux sens du terme) mais légitimé par

<sup>9</sup> Ce genre de manipulation du lecteur ferait plaisir à Stanley Fish, champion de la lecture temporelle (par opposition aux lectures spatialisantes d'un certain structuralisme) selon laquelle le sens d'un énoncé n'est pas « what it means » mais « what it does to me », au fur et à mesure de son décodage, mot après mot, théorie de la lecture en partie contestable.

<sup>10</sup> Près de 60 occurrences de « tasted » dans cette épopée, dont plusieurs en collocation avec « fruit ».

le fait qu'il prend en compte un maximum de données narratives (de narratèmes, si l'on veut):

- la vache court d'arbre de connaissance en arbre de connaissance;
- arbre de vie changé en arbre de mort: mort évoquée par «where lie...»; plus l'image de pourrissement («sweeten»);
- image aussi d'une double destruction, du monde pastoral («a pasture withering to the root») donc du Jardin d'Eden, et de la race humaine (dont la vache devient la métaphore), par la malice de Satan, le Great Worm que «worm-eaten» peut évoquer, car le Ver était dans le Fruit;
- de là à voir dans l'image des «foolish wall-builders», une variante des constructeurs de la Tour de Babel (hyperbole de l'*hubris* des hommes), il n'y a qu'un saut de puce ou de vache.

La lecture étroitement littérale de l'éditeur – décidément dans un jour de vache maigre – est particulièrement décevante. Selon lui, il ne faut pas chercher midi à quatorze heures car la réponse au supposé «mystère» est dans le titre (lequel en réalité est on ne peut plus vague): la vache de Frost tout simplement est ivre parce qu'elle a mangé trop de pommes et donc bu trop de cidre. Et de citer: «she drools/A cider syrup. Having tasted fruit», où il est intéressant néanmoins de constater qu'il manipule un peu la syntaxe en rattachant clairement la participiale et l'indépendante qui précède que le poète a pourtant séparées par un point.

Mais avant de quitter ce poème, signalons que si l'image du mur est peut-être ce que j'en ai fait, on ne peut pas non plus écarter un clin d'œil en direction du lecteur, si l'on y voit une allusion ironique à son voisin têtu mis en scène dans l'un des poèmes les plus connus de Frost: *Mending Wall*, voisin qui tient absolument à son mur de clôture et que Frost compare malicieusement à l'homme de l'âge de pierre en le voyant brandir une pierre pour remonter le mur, ce mur qui dit-il serait utile pour contenir les vaches, mais nous n'avons pas de vaches, précise-t-il: «But here there are no cows».

D'autres lectures sont encore possibles. Le poème peut être vu comme une métaphore du **poétique**, jusque dans ses contradictions:

- discours libéré de ses chaînes: la vache «inspirée» par «something,» ce «something» qui taquine l'imagination du lecteur et semble l'inviter à la devinette<sup>11</sup>, un «something» qui peut désigner les oracles et la Pythie? Songeant à Pégase, on peut alors regretter l'image bovine pour représenter la Poésie et dire «T'is a pity she is a (cow)». Mais pas si on voit dans cette vache inspirée, une variante du cheval fou de la poésie épique, lequel ayant rompu son licol, ivre de liberté et de puissance, caracole dans les prés, cliché repris maintes et maintes fois par les successeurs d'Homère.

Mais, disait Valéry, «la poésie vit de contraintes et meurt de libertés», aussi la vache qui rit devient-elle la vache tarie en fin de poème: un excès de liberté a asséché

<sup>11</sup> Indéfini que Frost semble d'ailleurs affectionner: le *Mending Wall* commence par «Something there is that does not love a wall».

la fontaine castalienne. Clin d'œil humoristique d'un Frost se moquant de son *hubris* de poète inspiré, de son Pégase à lui? Qui le dira?

Et si on me poussait un peu, j'en ferais même une métaphore du lecteur dont on sait que le triste sort est de délirer lorsqu'il s'aventure dans les prés enchantés de la littérature, broutant de ci de là, s'enivrant des fruits capiteux de son imagination, sautant allègrement par dessus les barrières du bon sens, etc. ... allant même, n'en doutons pas, jusqu'à établir un lien on ne peut plus sérieux entre la vache qui rit et la Walkyrie.

A ce stade de ma rumination, je croyais naïvement en avoir fini avec la vache de Frost lorsqu'un entretien post-communication avec une collègue a partiellement remis ma lecture en question. Elle verrait dans la vache un avatar de la génisse grecque Io, en effet directement liée au mythe Prométhéen dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle<sup>12</sup>, où elle vient lui conter ses tourments tandis que Prométhée lui prophétise leur délivrance à tous deux. Io, la « persécutée » qui arrive jusqu'à lui, « à force de gambades ... jaillissant comme une folle »<sup>13</sup>, aiguillonnée dans sa fuite à travers le vaste monde par les harcèlements du taon de la jalouse Hera, en châtiment pour sa transgression puisqu'elle a goûté du fruit défendu (« Having tasted fruit »!) avec Zeus. Du coup se trouve expliqué l'énigmatique « when she has to fly » de l'avant-dernier vers, que le mythe chrétien, à la réflexion, pouvait aussi récupérer, car le Satan miltonien par exemple est constamment identifié à un fuyard et après le péché originel, Adam et Eve fuient en effet la présence divine avant d'être expulsés. Bref, cette lecture fait de la vache de Frost une figure composite, à la fois Io et Prométhée.

On peut tirer de cette première expérience littéraire les enseignements suivants.

Le texte littéraire se prête à des lectures plurielles qui ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre mais complémentaires. Le « sens » du poème n'est pas soit dans le mythe chrétien soit dans le mythe païen mais dans les deux à la fois, qui ne sont à tout prendre que deux variantes stylistiques (deux métaphores) d'une même matrice narrative, d'un même récit archétypal : transgression de la volonté divine et châtiment<sup>14</sup>.

Seconde remarque : les liens entre le texte et ses intertextes n'exigent pas une correspondance terme à terme, une homologie parfaite entre les éléments narratifs des récits respectifs. Deux exemples simples : Io est une génisse, pas la vache frostienne, et dans le mythe grec c'est Prométhée qui se révolte, pas Io.

<sup>12</sup> Voir la rencontre Io / Prométhée au cours de laquelle Prométhée révèle à la fille d'Inachos, la fin de leurs tourments respectifs (*Prométhée enchaîné*, traduction de Myrto Gondicas et Pierre Judet de la Comble, éditions Comp'Act, 1996).

<sup>13</sup> *Ibid.* 571, 599-600.

<sup>14</sup> Qu'en penserait un lecteur indien pour lequel la vache est sacrée? Sans doute d'autres mythes venus d'autres cultures produiraient d'autres lectures.



Troisième remarque: les fantaisies de l'imagination créatrice et de la mémoire n'interdisent pas le parasitage des intertextes dominants par des éléments extérieurs, comme ici le clin d'œil possible à *Mending Wall*, au vers trois, que le voisin du Frost campagnard et fermier n'aurait pas manqué de détecter. Comme quoi, être le voisin (réel ou fictif), je veux dire, avoir une connaissance directe de l'auteur, n'est pas chose négligeable dans l'interprétation des œuvres.

## II. *Dust Of Snow* (voir Annexe)

Le choix peut sembler paradoxal. Apparemment rien à expliquer: ce texte semble clair comme de l'eau de roche, le sens limpide, l'auteur aussi digne de confiance que possible, blanc comme neige. Cependant, comme nous le verrons, les choses ne sont pas si simples et ceux d'entre vous qui connaissent Frost, comme auteur, savent déjà que c'est une illusion. En fait, ce poète américain est un exemple en or pour la problématique de l'interprétation<sup>15</sup>.

La démarche analytique sera donc, à l'image de ce poème, simple, sinon simpliste: description puis interprétation, conscient que je suis du caractère artificiel de la distinction (car décrire c'est déjà avoir interprété) et de l'arbitraire du geste initial (le choix d'un point de départ), car il en va de l'explication comme de l'écriture: par où commencer?

### 1. Description

La description ne peut être exhaustive sauf à donner dans le descriptivisme structuraliste dont on sait les ravages, depuis une certaine analyse des *Chats* de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss (they knew better, of course), l'arbre cachant évidemment la forêt.

Il faut donc opter pour une description sélective et c'est ici que description et interprétation se mêlent inextricablement, car le choix de ce que l'on peut appeler les «dominantes textuelles»<sup>16</sup> dépend par définition d'une lecture interprétative.

<sup>15</sup> J'ai souvent et depuis longtemps analysé ce poème avec mes étudiants aixois de l'UV intitulée «Initiation à l'analyse méthodique du langage poétique», et pour la petite histoire, j'ai découvert un jour, tardivement, qu'il avait aussi été retenu par H. G. Widdowson dans son *Stylistics and the Teaching of Literature* (1975), pour de courtes analyses partielles, auxquelles, je tiens à le préciser, les miennes ne doivent rien, malgré évidemment quelques recoupements pour ce qui concerne l'une des cinq lectures que je proposerai de ce poème, peut-être parce que nous appartenons lui et moi à une même «communauté interprétative» comme dirait Stanley Fish.

<sup>16</sup> J'ai eu naguère l'occasion d'explorer ce concept clé en analyse stylistique, sur lequel il reste beaucoup à dire. Voir «La notion de dominante en stylistique (I)» et «Stylistique et dominante (II)» in *Bulletin de la Société de stylistique anglaise*, n°13 (1992, p. 56-105) et n°14 (1993, p. 77-138).

### 1.1 Genre et contenu

Court poème lyrique intime (mais sans effusion), sur le mode narratif. L'expérience relatée (un récit après-coup) repose sur une anecdote, un fait trivial, un fait « divers » qui se trouve aussi être un « fait d'hiver » et qui concerne directement le narrateur. Fait naturel à l'origine d'un petit « drame » (au sens étymologique) ou psychodrame, sous la forme d'une transformation positive (un changement d'humeur) de portée suffisamment dramatique (il s'agit d'un coup au cœur: « Has given my heart ») et générale pour mériter qu'on en parle (concept de « tellability » selon Labov: capacité à se faire conte, à se conter).

Le **chronotope** a deux traits principaux: **simplicité** et **opacité**. On ne sait si la scène a lieu de jour ou de nuit, dans un passé proche ou lointain, ni en quel lieu précis. Qu'il s'agisse d'espace, de temps ou d'actants, on est dans l'indéfini (« a crow », « a tree », « a day ») et peut-être même dans l'intemporel car le jeu des temps est un peu brouillé.

On sait simplement que cela se passe à l'extérieur dans la nature, pendant la saison d'hiver, du moins si la neige en question ne fait pas partie des neiges éternelles.

Hypothèse que nous permet d'écarter un double repérage, botanique (il n'y a pas d'arbre à ces altitudes) et géographique par une référence locale, grâce à l'emploi de *hemlock-tree*, conifère commun sur le continent américain, encore appelé « hemlock-fir » ou « hemlock-spruce ».

En matière de narratèmes, l'auteur est avare d'informations précises mais nous en savons assez pour imaginer le scénario: le personnage se promène dans un lieu ouvert, public (forêt) ou privé (jardin). Il reçoit de la neige tombée d'un arbre, au passage d'un corbeau (« crow » dans le lexique est soit spécifique – une corneille – soit générique désignant toute la classe des corbeaux. Je choisis le générique. Pourquoi?) et ce fait trivial suffit à changer momentanément mais partiellement son humeur, passant du maussade (que « rued » suggère, en fin de poème), à la sérénité. Mais une sérénité relative car le caractère positif de la métamorphose est mitigé par deux fois, avec le modalisateur « some » et le lexème « part » (« some part of a day »), donnant à entendre que le sauvetage ou le salut n'est pas total. Cette *correctio*, qui introduit une sorte de pirouette, d'anti-climax, peut faire problème au niveau interprétatif.

Notons cependant que la cause même de la morosité du poète n'est pas précisée et qu'elle ne va pas de soi; on a tendance à l'attribuer à l'hiver, parce que c'est conventionnellement la saison des mélancolies, des dépressions sinon des suicides. Mais rien n'est moins sûr.

Il y a aussi quelques autres zones d'ombre dans les narratèmes fournis. Si la proxémique (ou positions respectives dans l'espace des actants les uns par rapport aux autres) semble à peu près claire (le poète est sous un arbre, le corbeau, au-dessus de lui), certains détails manquent: le corbeau est-il en vol, frôlant de son aile la cime de l'arbre? Est-il perché sur une branche? Le poète marchait-il ou était-il à l'arrêt<sup>17</sup>,

le nez en l'air ? Sur quelle partie du corps reçoit-il la neige ? Le visage ou le reste du corps ? Ces détails et questions en apparence secondaires et superflus, peuvent prendre leur importance dans certaines lectures du poème, comme nous le verrons. Cela dit, c'est ce déficit informationnel (propre aussi à tout récit) qui empêche justement le blocage du sens et laisse le champ libre à l'imagination du lecteur dans son travail de «(re)production du texte».

**1.2 la structure logique du poème, au sens large, incluant les niveaux linguistique, narratif, psychologique**, est transparente, voire simpliste et peut se décrire selon les différents points de vue comme un agencement binaire de contraires correspondant aux deux strophes : sujet/prédicat, cause/conséquence, stimulus/réaction, décor/corps (l'état d'esprit ou l'état d'âme), monde extérieur/ monde intérieur ou affectif («heart», «mood»), en termes wordsworthiens «show/ wealth» pour évoquer les *Daffodils* de Wordsworth : «But little thought/What wealth to me the show had brought», ou encore «sight» versus «in-sight» (non au sens de vision intuitive et profonde mais de passage de l'inspection à l'introspection).

### 1.3 le niveau prosodique

Rien de remarquable concernant le mètre ou le niveau phonologique, hormis le schéma de rimes auquel je limiterai mes remarques.

Il est lui aussi très régulier : rimes alternées (abab/ abab), toutes sur des monosyllabes, lesquels dominent tout le poème puisqu'on note un seul vrai dissyllabique «hemlock», si «given» est bien l'objet d'une apocope.

On observera que, conformément au genre poétique, la majorité des mots clés se trouvent à la rime, mis ainsi en relief : «crow/ snow/ me/ tree/ heart/ mood/ rued», soit le décor et l'agent du changement, le patient, l'humeur)<sup>18</sup>. Une exception notoire cependant avec «saved», en position initiale au vers 7, qui se trouve ainsi «surdéterminé» pourrait-on dire, comme élément contrastant avec la norme interne, par une sorte de «foregrounding» au second degré.

### 1.4 structure syntaxique : aussi simple que la composition strophique

Une seule phrase, construite selon le schéma canonique GN Sujet/ GV Prédicat, les deux groupes étant clairement séparés et également répartis entre les deux

<sup>17</sup> Image canine que me souffle peut-être la violence du langage et qui après tout est pertinente car Frost parcourait la campagne comme un chien de chasse, toujours à l'affût du moindre gibier poétique.

<sup>18</sup> Notons que cet enchaînement vertical de signifiants présente en raccourci l'essentiel de l'événement, une sorte de syntaxe narrative elliptique ou de matrice textuelle. J'ai jadis émis l'hypothèse que ce phénomène de paradigme narratif en poésie rimée ou non pouvait bien être une constante de l'écriture poétique, que j'ai baptisée «ortho-syntaxe». Voir «Structuration verticale en poésie non rimée», *Poétique(s)*, PUF, Lyon, 1983, p. 271-86.

strophes: sujet pour la strophe I, comprenant le noyau «The way» et l'expansion relative (au sens grammatical) de cet antécédent, et Prédicat pour la strophe II, dédoublé avec ses deux propositions coordonnées. A l'instar de l'expansion relative de l'antécédent «The way», dans la première strophe, la seconde proposition coordonnée de la strophe II («And saved...rued») fonctionne comme une explicitation, une expansion sémantique de la précédente («Has given my heart ... mood»). D'où une certaine symétrie (et élégance de composition) entre les deux strophes (antécédent + expansion dans les deux cas). Apparemment donc, aucun contrepoint prosodie/syntaxe, hormis le blanc<sup>19</sup> qui sépare les deux strophes et qui peut contrarier (mais uniquement visuellement) l'impression de flot continu créée par la structure syntaxique.

Aucune inversion, aucun groupe adjectif non plus (tous deux marqueurs de poéticité), uniquement des groupes nominaux présentés dans leur plus complète nudité, si je puis dire.

### 1.5 le jeu des temps

Du jeu des temps (un prétérit suivi de deux accomplis du présent et d'un past-perfect, à valeur temporelle et non aspectuelle), je ne retiendrai que le flou qui entoure le statut de «saved», apparemment un accompli (avec effacement de l'auxiliaire *via* la coordination) sans qu'il soit totalement impossible, aux dires mêmes de lecteurs anglophones, d'y voir aussi la trace d'un prétérit, repéré par rapport à l'accompli «Has given my heart», avec ellipse de «this», soit: «Has given my heart ... And (this) saved ...», le «salut» étant vu maintenant comme conséquence du procès précédent.

Quoi qu'il en soit, le mot-clé «saved» se signale encore une fois à notre attention.

### 1.6 plans lexical et rhétorique

C'est la même simplicité (et sobriété) qui préside. Le lexique est particulièrement dépouillé. L'absence d'épithète descriptive pour les substantifs rend l'énoncé quelque peu abstrait, intériorisant la vision au maximum.

Aucun vocabulaire difficile ou recherché. Seuls deux mots, peut-être, peuvent retenir l'attention, l'un par sa nature («rued», comme équivalent littéraire de «curse» ou «regret», encore que le terme évoque aussi le cliché de la langue populaire «to rue the day when...» ou encore «to rue the day of one's birth...», l'autre par ses résonances religieuses et métaphysiques «saved». Un autre mot semble faire problème, «mood», lexicalement simple mais sémantiquement vague car rien n'est dit sur la nature de cette humeur. En fait c'est le co-texte («a day I had rued») qui nous aide, *a contrario* à l'interpréter comme «mélancolie» ou morosité.

<sup>19</sup> Une théorie des blancs strophiques reste à écrire. Avis aux amateurs.

<sup>20</sup> «dust», en tant qu'hyperonyme (désignant toute fine substance poudreuse) est utilisé métaphoriquement dans la langue pour le sable, le charbon, l'or, etc.

Pas de «poetic diction», aucun ornement inutile, pratiquement aucune figure de rhétorique hormis peut-être la métaphore «dust of snow», au statut d'ailleurs incertain (métaphore vive ou morte?)<sup>20</sup> que la lecture devra expliciter.

Ce bref inventaire du lexique nous a amenés au seuil du sémantique, donc du logique et servira de transition pour passer à la seconde phase de l'analyse.

## 2. Interprétation

J'émettrai cinq hypothèses de lecture, que je ne développerai pas toutes :

- une **lecture ludique** (minimaliste) ;
- une **lecture élégiaque** : le poème comme *memento mori* : noir c'est noir, il n'y a plus d'espoir ou si l'on veut «bonjour les morts» ;
- une **lecture épiphanique** : noir c'est blanc ou «bonjour les oxymores» ;
- lecture **métapoétique** ;
- une lecture **ironique**.

**2.1 La lecture ludique** fait du poème une **anecdote** sans grande portée. **Un jeu innocent**, une petite **farce** jouée par la Nature au poète, lors de l'une de ses promenades fréquentes dans la forêt, un peu comme un enfant lancerait une boule de neige sur un adulte, ce qui est une façon de lui faire signe, un salut, en somme, mais pas encore le signe et la promesse de son Salut. L'incident lui procure du plaisir, le déride un instant car le paysage hivernal figé change soudain de figure et montre un aspect inattendu, en même temps qu'il est un rappel implicite d'une certaine complicité entre la Nature et l'homme qui appartiennent au même monde, et peut-être aussi la confirmation de son existence car le salut est toujours le signe de reconnaissance d'une identité. Quoi qu'il en soit, la lecture ludique peut paraître vraiment superficielle et terre-à-terre.

Et pourtant, l'œuvre poétique de Frost est remplie de tous ces petits riens de la vie quotidienne, de ces anecdotes anodines qui soudain amusent, intriguent, inquiètent ou rassurent, et qu'il consigne soigneusement dans ses carnets de notes pour en faire (après coup) des poèmes comme on écrit un journal.

Mais nous verrons, en fin d'analyse, que la dimension ludique peut être récupérée à un niveau supérieur de lecture, le dernier que j'ai appelé la **lecture ironique**.

### 2.2 Lecture élégiaque : noir c'est noir

Dans la strophe I, la saison hivernale est évoquée de façon stylisée par deux lexèmes fonctionnant comme hyperboles de l'hiver, «snow», bien sûr, mais aussi «crow». Mais leur collocation avec des termes évocateurs de la mort, comme «hemlock» (ciguë) et «dust», ce dernier, en première lecture, aussi innocent que «dust of coal» ou «dust of gold», etc., mais rétrospectivement contaminé par les connotations mortifères de «hemlock» qui réactualisent du même coup sa connotation biblique «For dust thou art and unto dust shalt thou return...» (*Genèse* 3: 19).

Cette collocation, donc, fait que les « systèmes descriptifs » (Riffaterre) de l'hiver et de la mort se superposent dans ce poème comme ils le font d'ailleurs dans les espaces mentaux de l'imaginaire collectif. Et les principaux actants du décor prennent des connotations négatives. Le corbeau notamment traverse l'espace littéraire depuis la nuit des temps comme signe prophétique, annonciateur de désastre et de deuil. Il appartient au paradigme des mauvais signes, comme les tempêtes, les éclipses de lune ou de soleil (voir *King Lear*) et autres comètes. Dans *Macbeth*, il annonce l'heure du crime. De même la neige couvre de son linceul blanc tous les paysages hivernaux de la littérature préromantique et romantique, de la poésie des tombeaux et des cimetières. L'aile noire qui fait tomber la neige sur le poète (analogie ici de la poussière biblique), ce pourrait être en première lecture l'ombre de la mort qui plane sur lui et donc comme un rappel de sa condition mortelle, bref un *memento mori*. Le corbeau, effectivement, comme le suggère Widdowson, devient alors une sorte de grand prêtre en habit noir dispersant, symboliquement, de la terre sur un cercueil.

Mais cette lecture, qui correspond tout à fait aux horizons d'attente du lecteur *lambda* que la mort effraie, est contestable sinon irrecevable car elle ne tient pas compte de la fin du poème (les deux derniers vers, commençant avec « saved ») qui semble renverser le sens habituel de la Mort, entrevue maintenant comme un sauveur. Dans cette lecture, le mouvement du poème n'a plus la continuité ou la fluidité suggérée par le rythme et la syntaxe, mais inclut une rupture inattendue qui détruit la parfaite symétrie et l'isomorphisme apparent niveau logique/niveau prosodique puisque le sens chevauche maintenant les deux strophes.

Le lecteur a donc été trompé, manipulé par le poète. Cela peut ne pas lui plaire car, comme le texte, le lecteur résiste. La seule façon de préserver le sens initial, de sauvegarder la cohérence de la première lecture (élégiaque) c'est de postuler chez le poète un désir de mort qui peut avoir deux origines : soit une angoisse existentielle, où la mort est le remède à un mal-être quelconque (car le « trépas vient tout guérir », n'est-ce pas), attitude après tout parfaitement concevable, un lieu commun même du romantisme européen (death-wish, *Todelust*), soit une conviction religieuse, car dans une perspective chrétienne, vivre c'est aussi apprendre à mourir, et pas seulement pour l'Everyman du Moyen-Âge, deux hypothèses qu'il faudrait ensuite vérifier dans le hors-texte, l'œuvre du poète ou la biographie de l'auteur empirique (on apprendrait alors que Frost était un poète désenchanté). L'énigme serait alors résolue et trouvée la solution au conflit du texte. Mais, ce faisant nous retrouvons les vieux démons de la critique génétique.

Dans cette hypothèse de lecture où la mort est accueillie comme une délivrance, où le rappel de la mort devient appel, les derniers mots du poème, « a day I had rued » fonctionnent alors soit comme une allusion au jour de sa naissance (qu'il maudit ; on songe au cliché « to rue the day when... ») soit comme métonymie de la succession des jours, donc de l'existence, ce qui revient au même. On pense avoir trouvé la clé ou l'une des clés du poème. Mais il y a un bémol à la clé, avec cette forme de *hedging*

« some part »... qui atténue et modalise le message. Pourquoi la délivrance n'est-elle pas totale? Doute? Lucidité? Réalisme? A chacun sa vérité comme disait Pirandello.

Bref, à ce niveau de lecture, le poème reste ouvert et la vache herméneutique peut continuer à gambader joyeusement (ou à ruminer tristement, c'est selon) dans les prés hantés de l'imagination.

Mais passons à une interprétation diamétralement opposée, la lecture épiphanique

### 2.3 Lecture épiphanique : noir c'est blanc

On fait donc l'hypothèse tout à fait naturelle que le poète est d'humeur sombre parce que l'hiver, messenger de la Mort, est arrivé, réaction humaine courante (une sorte de norme). L'incident, banal en soi, vient curieusement le réconforter et le réconcilier avec la vie. Comment le texte, comme objet verbal, supporte-t-il cette lecture?

C'est encore la strophe I qui nous fournit la réponse en éclairant d'une autre façon les rapports de signifiant à signifiant, mais toujours au nom du principe d'équivalence dont il est bon de rappeler que selon Hjelmslev, il comprend aussi bien les semblables que les dissemblables ou contradictoires (ainsi mâle / femelle, grand / petit, noir / blanc sont des équivalents poétiques parce naturellement associés dans « la masse amorphe de la pensée », pour citer le linguiste danois).

Dans la première lecture, les signifiants clés étaient regroupés dans le paradigme « mortalité », sème qu'ils avaient tous en commun.

Dans la seconde, ils feront partie d'un autre paradigme, celui des contraires identiques. L'attention est en effet centrée maintenant sur les couples de mots antithétiques, avec cette précision: ces antithèses ne sont pas dans le lexique du poème, elles sont dans ma tête, déposées par la culture et reprises par ma lecture.

En ce qui me concerne, le premier couple qui m'avait tout de suite alerté, peut-être par déformation professionnelle car l'analyse des figures de sons est un peu mon domaine, c'est la rime « crow/snow » où j'avais vu comme un mariage en blanc. Une équation poétique (ce que toute rime produit) qui plaide pour la réconciliation des contraires. Réconciliation que je retrouve dans le générique, « the dust of snow » (autres contraires chromatiques, après « crow/ snow ») et dans le nom composé « hemlock-tree » (contraires symboliques, respectivement la mort, et la vie d'autant plus que le conifère en question est un « evergreen »).

En abolissant l'opposition chromatique (noir / blanc), selon le principe jakobsonien: « what sounds alike must be alike » (que je traduis par « l'homophonie suppose l'homologie » le couplage (« coupling » à la Levin) « crow/snow » m'invite à blanchir le corbeau ... à le blanchir notamment de toute accusation calomnieuse. J'y reviendrai. En attendant, comme le sens – qui se dissémine partout, qui se sème à tout vent – est contagieux, ce couplage, heuristiquement fécond, m'invite à recomposer le sens de toute la strophe en faveur d'une lecture plus positive qui voit aussi notamment

dans les deux syntagmes « dust of snow » et « hemlock-tree » (le générique et le nom composé) des variantes stylistiques de la même réalité miraculeuse : la réconciliation des contraires. Réajustement donc des données sémantiques, sur le modèle de la mini-matrice textuelle que représente « crow / snow », qui fait que « snow » blanchit « dust » dans « dust of snow » et que dans « hemlock-tree », la ciguë passe au second plan, au profit du symbole de la vie « tree » (ce dernier, d'ailleurs en position d'éminence en fin de vers). Vie qui continue de croître, non seulement dans l'arbre mais aussi dans le poète, la rime « tree » / « me » soulignant l'identité de nature entre ces deux objets du monde organique. Ils sont certes menacés par la mort mais l'arbre (un « evergreen », remember) survivra à l'hiver et le poète aussi (hopefully) car la traînée de neige qui tombe de l'arbre sur le poète fonctionne comme un trait d'union poétique entre les deux actants. C'est le moment ou jamais de parler, avec Meschonnic, de « forme-sens ».

Le paysage n'est donc pas si sombre et tout s'éclaire.

Mais revenons à notre corbeau blanchi. Par une sorte de caprice de la nature et de fantaisie de ma lecture, le corbeau a donc quitté sa défroque noire de grand prêtre pour endosser la toge blanche du candidat, un candidat qui postule pour un autre rôle que je vais lui assigner, car mon imagination est maintenant prête à s'envoler à tire d'aile vers d'autres mondes, celui notamment de la blanche colombe de tous nos rêves et légendes<sup>21</sup>.

L'oiseau de malheur se mue en effet en messenger du Ciel apportant, comme la colombe de la *Genèse*, un message de paix et d'amour, la (*quasi*) certitude d'une réconciliation entre la mort et la vie, une mort euphémisée, réintégrée dans le cycle naturel des choses, comme la ciguë est réconciliée avec l'arbre de vie, ou la poussière sombre et sale (« dust ») avec la blancheur pure et virginale de la neige<sup>22</sup>. Message qui descend ici, avec la neige, sur le visage du poète (du moins je l'imagine pour les besoins de mon explication car le poète reste vague quant à la localisation de l'impact), comme une caresse de Mère Nature sur la joue de son enfant, ou encore comme une grâce tombée du ciel<sup>23</sup> avec la neige en plein milieu de la saison de la solitude et de la mort. Comme par magie, le « bad » ou « ill omen » s'est donc changé en « good omen », par la volonté divine.

<sup>21</sup> On notera que l'oxymore du corbeau blanc est peut-être un souvenir littéraire car il est déjà chez Juvénal (*Satires* VII. 202 : *corvo quoque rarior albo* : plus rare qu'un corbeau blanc, qui a peut-être inspiré le cliché anglais : « a white blackbird » pour une chose rare).

<sup>22</sup> Notons que si « dust » peut être dans la réalité physique grise, ceci importe aussi peu que le sexe du corbeau, au plan poétique : dans l'imaginaire collectif, « dust » connote le sombre, voire le noir, comme la mort. Au demeurant, notons que l'équivalence « gris / noir » est sanctionnée par le dictionnaire, car le lexique ornithologique appelle la corneille noire, indifféremment « grey crow » ou « black crow », selon mon Harraps and Mansion.

<sup>23</sup> *ex coelis oblatus* : un don du Ciel, pour évoquer l'origine du nom de Umberto Eco, (e.c.o, sigle du cliché latin), selon une confidence du sémioticien lui-même, lors d'un entretien récent pour *Télérama* (septembre 2003).



En effet, la traînée blanche qui traverse le ciel et tombe sur la figure du poète signe la présence de l'Ineffa(ça)ble si bien que le premier mot du poème « The way » ne signifie plus platement la façon, le fait ... mais le *fiat* d'un Dieu (païen ou chrétien peu importe) qui l'a voulu, nous rappelant qu'au commencement était la Volonté, comme l'intention précède l'acte. En d'autres termes, et pour renverser l'aphorisme bien connu, « where there is a way, there is a will » où « way » est en somme la voie qui mène à la Voix.

Grâce (c'est le mot) à cette intervention divine, l'hiver et par conséquent la mort, sont en effet euphémisés sinon neutralisés d'abord par la beauté picturale du tableau, (« dust of snow » est une aussi belle image après tout que « star dust »), ensuite par la beauté métaphysique du message. Pour évoquer un poème de John Masefield (*The Passing Strange*, 1878), avec une syllepse pour « passing » (mot duel, dirait Riffaterre, signifiant à la fois « particulièrement » (étrange) et « qui passait » comme une image fugitive de la beauté). Cette anecdote est l'occasion pour le poète de :

Brood upon beauty, till the grace  
Of beauty with the holy face  
Brings peace into the bitter place

Paix retrouvée grâce à une triple réconciliation : de l'homme avec la Nature, avec Dieu et avec lui-même.

Cet incident banal, cet épiphénomène d'une journée hivernale ordinaire devient une manière d'**épiphanie**, de « révélation » (titre d'un autre poème de Frost). L'épiphanie, cet entre deux temporalités, cet « instant perpétuel »<sup>24</sup>, ce moment d'éternité où se figent le mouvement et le devenir, où le temps suspend son vol, cette « intimation of immortality » (pour évoquer une ode célèbre de Wordsworth), que je retrouve encore dans l'image de cette glaneuse de l'*Ode à l'Automne* de Keats, figée au milieu du gué dans une pose (pause et stase) plastique qui évoque la statuaire grecque.

Eternité et immortalité, c'est pourquoi j'aurais tendance à interpréter le « some part » de la fin du poème, non comme le signe ou la trace d'une mélancolie résiduelle chez un poète encore lucide, mais comme cette « part d'éternité » volée à la temporalité (au « a day »), éternité inscrite au cœur même du devenir, comme par une ultime réconciliation des contradictoires, qui est la marque même du poétique.

La lecture élégiaque paraît alors improbable sauf à appliquer automatiquement certains présupposés et préjugés psychanalytiques selon lesquels tout s'interprète/ s'explique par le contraire, qu'il y a toujours refoulement et que cette assertion (supposée) est une forme de dénégation.

Improbable, disais-je, car cette interprétation fait violence à la forme du poème, à son rythme et aux contraintes de la lecture imposées par l'auteur qui demande que

<sup>24</sup> Pour évoquer Bourbon Busset, *L'instant perpétuel* (Gallimard, 1991).

l'événement soit saisi dans son ensemble, que le poème se lise d'une seule traite pour en goûter le substantifique lait.

Quoi qu'il en soit, l'harmonie retrouvée déclenche ce « change of mood » dont nous parle le poète et je ne suis pas loin de donner à « mood », son sens de « mode » musical évoquant une musique muette (« Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter », disait Keats), une musique sans paroles propre à l'émotion poétique et qui pourtant n'existerait pas sans elles, tant il est vrai que la poésie est bien ce retour au silence par la parole<sup>25</sup>.

*Dust of Snow* est donc l'analogie frostien des *Daffodils* de Wordsworth, l'exaltation et l'exultation en moins pour le poète américain : tous deux sont des épiphanies poétiques qui transmettent, sous des modalités différentes, le même message optimiste, l'unité profonde de la Nature et la joie retrouvée.

Mais ce disant, j'ai déjà anticipé sur la lecture suivante qui ne nous retiendra pas longtemps.

#### 2.4 Lecture méta-poétique et métadiscursive : exemplification

Je ne sais pas si l'on peut aller jusqu'à dire que tout poème remplit une fonction réflexive, métalinguistique ou méta-poétique ou encore iconique, en ce sens qu'il est incarnation même du poétique, mais mon expérience du littéraire et du poétique me livre de nombreux exemples à l'appui de cette thèse, selon laquelle certains poèmes se présentent en effet comme des variantes stylistiques d'un invariant qui est la poésie elle-même. Je citerai au hasard l'*Ode à l'Automne* de Keats, *To a Skylark* de Shelley (l'oiseau étant « the lark of the sky »), les *Daffodils* de Wordsworth (again) ou encore *The Windhover* de Hopkins.

Cette dimension a déjà été abordée plus ou moins directement quand il a été question du thème du changement, de l'épiphanie, de la valeur des petits riens, de la « transfiguration du banal » (dont parle A. Danto)<sup>26</sup>, de la re-sémantisation métaphorique ou symbolique du lexique, de la réconciliation des contraires et de l'oxymore, etc.

Poétique dont l'enjeu – et le titre de gloire – sont justement de nous montrer l'infini dans le fini, le « Tout du rien » (au contraire du politique qui fait l'inverse et nous montre le « rien du tout »). Je ne développerai pas.

J'ajouterais simplement deux choses. D'une part, le poème partage évidemment un certain nombre de ces traits avec la littérature et l'art en général. D'autre part, je pourrais tout aussi bien dire que *Dust of Snow* exemplifie aussi l'anti-poétique, par son absence de diction poétique et son ton prosaïque qui le rapprochent plus

<sup>25</sup> C'est cette même musique muette dont nous parle encore Wordsworth dans les *Daffodils* qui fait que le merveilleux spectacle de la danse des jonquilles d'or reflétées dans le lac fait chanter et danser et vibrer son cœur à l'unisson : « And then my heart with pleasure fills / And dances with the daffodils ».

<sup>26</sup> Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, trad. française, Paris : Seuil, 1989.

d'une « poetry of statement » que de la poésie lyrique, du moins dans sa version romantique.

**2.5 Lecture ironique.** Une ironie prenant pour cible à la fois la quête philosophique de la vérité et les rapports auteur / lecteur; écriture / lecture.

J'ai déjà parlé de « mise en série » tout à l'heure, sous l'une de ses modalités, l'intertextualité externe (y compris générique avec le genre épiphanique).

La dernière lecture que je propose implique la « mise en série », sous une autre modalité, l'intertextualité interne qui suppose la recontextualisation du poème, replacé dans l'ensemble dont il fait partie, le recueil des œuvres complètes de Frost – témoignage de sa quête philosophique et poétique et de son attitude vis-à-vis d'elle – à la recherche de correspondances thématiques, d'échos verbaux qui peuvent contribuer au travail de désambiguïsation (ou d'enrichissement) du poème, toujours relative car nous savons très bien que la certitude en la matière est impossible.

On peut convoquer ainsi ce poème assez curieux intitulé *Dust in the Eyes* (voir corpus) où il est encore question de poudreuse, mais de poudreuse en furie, le poète souhaitant qu'un blizzard de neige vienne, au coin d'une rue l'aveugler et stopper sa marche. Encore une énigme à résoudre. L'incipit de ce poème est, semble-t-il une allusion à un proverbe<sup>27</sup> selon lequel on jette de la poudre aux yeux pour corriger un prétendu sage, un « wiseacre », pour fustiger l'*hubris* des hommes et leur excès de curiosité intellectuelle ou métaphysique, sans doute. D'autres poèmes font allusion à cette quête, où l'on voit le poète, promeneur infatigable par les champs et surtout les forêts, déchiffreur du monde, marcher le nez en l'air pour interroger le néant ou le Ciel, car comme il est dit dans *Afterflakes*: « I turned and looked back at the sky / Where we still look to ask the why / Of everything below », qui confirme mon hypothèse pour *Dust of Snow*, selon laquelle, le poète, regardant vers le Ciel reçoit la neige sur le visage et peut-être aussi dans les yeux, hypothèse, et c'est cela le plus intéressant, que j'avais faite spontanément avant de lire *Dust in the Eyes*, sans doute parce qu'il s'agit d'un comportement humain bien connu de l'homme métaphysique qui tourne ses regards interrogateurs vers le Ciel tout aussi naturellement que la vache qui mugit.

De là à voir dans la poudreuse de *Dust of Snow* une variante de cette poudre aux yeux qui dénonce la prétention à la sagesse (« to be overwise ») il n'y a qu'un pas. Poudre aux yeux salvatrice (« saved some part... ») car elle interrompt les vaines spéculations métaphysiques (provoquées par l'hiver) qui assombrissaient l'humeur du poète. La neige devient une sorte de « eye salve », de collyre donc pour corriger son délire, son désir interprétatif, et soigner sa vision, ou plutôt, remède doublement ironique, de « eye-wash », puisque toutes ces spéculations après tout « are but eye-wash » (au sens cette fois de boniment, et justement de *poudre aux yeux*, dit mon

<sup>27</sup> Je n'ai pu en retrouver la trace.

dictionnaire!). Le poète est puni par où il a pêché, victime pour changer d'image, d'une sorte de «dusting off», écartant ou balayant ses élucubrations. Le lien est ainsi fait entre la lecture ludique (la Nature *joue avec* le poète), la lecture élégiaque et la lecture ironique (la Nature *se joue* du poète-philosophe).

Bref, la *Lesson for Today* (autre poème de Frost) était peut-être aussi cette lecture ironique que j'hésitais à vous livrer par crainte de la voir se retourner contre moi, lecteur ambitieux et indiscret, imposteur qui prétend percer les mystères de ce poème et vous jeter aussi de la poudre aux yeux, sur-lecteur «(only) too ready to read the most» (*A Boundless Moment*) mais pas trop sûr de lui, contre lequel justement Frost ne cessait de se prémunir, faisant même de la dissimulation, de la volonté de masquer ses intentions, un principe esthétique.

Mais on peut aussi voir le corbeau emplumé comme métaphore du poète (faute de cygne, de phœnix, d'albatros ou de rossignol, d'alouette, de merle ou de grive ... on prend l'oiseau qu'on trouve). Poète dont la plume dépose sur le blanc neigeux de la page un ensemble de signes plus ou moins énigmatiques destiné à décourager à l'avance toute velléité de compréhension et d'explication non seulement du poème mais de l'univers, du mystère de la vie et de la mort, à l'empêcher lui aussi d'être «overwise». Le vide, le silence, l'absence, le blanc c'est la seule réalité. Peut-être n'y a-t-il rien à prouver et tout à éprouver.

Allégorie de la lecture et de l'écriture comme méprises, dont on retrouve encore une variante dans *A Patch of Old Snow*, où le poète prend une plaque de neige souillée pour un vieux journal poussé par le vent dans un coin de rue, aux signes à demi effacés par le temps et les intempéries (*memento mori* aussi du temps qui passe, de la mort de ce qui fut hier une nouvelle vive): erreur de lecture, fait divers, encore une fois, comme icône et mise en abyme de la pratique lectoriale.

En conclusion sur ce développement, *Dust of Snow* a fait l'objet de lectures multiples, faisant appel selon les cas, à mon savoir sur le monde, à ma culture intertextuelle (intertextes mythiques), à ma connaissance (limitée!) de l'œuvre de Frost («mise en série» rapprochant le poème de quelques autres pièces du même recueil, dont surtout *Dust in the Eyes*, mais j'aurais pu étendre la prospection).

La première question qui se pose est la suivante: l'une de ces lectures se justifie-t-elle plus qu'une autre et pourquoi? Je crains que la réponse ne soit décevante.

Apparemment ma préférence est allée vers la lecture épiphanique ou irénique et la lecture ironique qui reflètent deux visions philosophiques contradictoires: d'un côté la possibilité de comprendre, d'expliquer et d'accepter le monde, de l'autre, l'inévitable mystère de l'existence.

La lecture épiphanique s'est appuyée sur une lecture textuelle serrée («close analysis» et presque «closed analysis») aussi complète que possible, la seconde sur une analyse ouverte sur les intertextes frostiens.

La première me séduit car elle obéit aux contraintes textuelles et linguistiques, même si c'est moi qui assigne des significations aux signifiants du poème.

La seconde me convient aussi car elle obéit aux contraintes du fonctionnement des textes comme intertextualité, la « mise en série » interne étant à mon avis obligatoire dans le cas de la poésie lyrique. Intertextualité interne qui pouvait aussi jouer dans la première lecture, car je ne serais pas en peine de trouver dix échos qui apporteraient de l'eau à mon chasse neige, par exemple ces vers de *The Onset* (contre l'hiver représenté par son hyperbole, la neige) : « I know that winter death has never tried / The earth but it has failed... »

On peut toujours me rétorquer : Qu'est-ce que ça prouve ? Et on aurait raison, car ces échos ne sont pas forcément des preuves, simplement des indices, à utiliser avec prudence.

Finalement, pour moi, la raison d'être (plutôt que le sens) de *Dust of Snow*, c'est la tension entre ces deux lectures où la vision se dédouble, une façon comme une autre de loucher sur la Vérité, et dont *The Cow in Apple Time* nous avait déjà fourni une première illustration.

## Conclusion

Elle sera brève, car un certain nombre des implications de l'explication ont été abordées au fur et à mesure, et sans doute peu originale. Je me contenterai d'une reprise schématique.

Un texte littéraire, un peu comme un mot isolé, n'a pas de sens, ou en tout cas n'a pas un (seul) sens, en soi. C'est le lecteur qui le fait parler, selon ce qu'il apporte au texte. Le choix entre les lectures plurielles auxquelles il se prête (qu'on lui prête) est indécidable et parfois même non souhaitable. « Le » sens d'un texte, c'est l'ensemble de ses lectures acceptables. La question qui se pose alors est de savoir comment écarter les lectures non pertinentes, comment pratiquer en somme l'art de ne pas dépasser les bornes. Là encore, je ne suis pas sûr que la réponse soit aisée. Si le langage, pour certains, n'est pas affaire de communication, l'explication en est une indéniablement. C'est un exercice de rhétorique où l'art d'argumenter et de séduire joue un rôle déterminant et peut faire accepter tous les délires ou presque, car si le texte (comme objet linguistique), l'encyclopédie, la langue et la « figure de l'auteur » (telle que l'étude de l'œuvre entier nous la propose)<sup>28</sup> constituent des garde-fous, c'est quand même encore le lecteur qui les fait tous parler.

<sup>28</sup> Et même l'auteur tout court, quand c'est possible. Pour ne prendre qu'un exemple tiré de *La Parole intermédiaire* de F. Flahault (Seuil, 1978), l'analyse du duo verbal entre Mme Verdurin et le Baron de Charlus (p. 47-49) est intéressante en soi, mais le passage au second niveau d'énonciation (Proust/lecteur), qui prend en compte l'origine sociale de l'auteur ne l'est pas moins.

C'est pourquoi, et ce sera mon dernier point, « discours sur le discours » et « discours sur le discours du discours » devraient se compléter dans la pratique pédagogique car quel que soit le contenu de son explication, le lecteur doit toujours aussi pouvoir s'expliquer.

Mais, pour (ne pas) en finir, si la poésie est bien cette musique silencieuse, l'explication de la poésie a ceci de paradoxal voire de sacrilège qu'elle prétend faire parler ce silence, cette « silent form » dont nous parle Keats dans *Ode on a Grecian Urn* qui nous fait penser<sup>29</sup> mais aussi qui « doth tease us out of thought / As doth eternity ». L'explication est toujours à la fois une prosternation et une profanation.

Je vais donc m'interrompre pour vous rendre la parole et vous réinstaller, malicieusement, dans votre fonction (fiction ?) institutionnelle de « producteur du texte » car après tout, j'ai envie de dire, s'agissant de *Dust of Snow* et de ses lectures, et pour renvoyer à mes deux dernières épigraphes, bricolées, comme toute explication :

It's your b(r)ook; I have no more to say  
et sans doute  
(You) have ideas that (I) haven't tried.

<sup>29</sup> Je ne sais pas si « la littérature pense » comme dit, en écho à Derrida, J. J. Lecerclé dans *L'emprise des signes*, (Seuil 2002, p. 110) mais puisqu'elle est un objet du monde, on pourrait lui appliquer cette réflexion que l'on prête à Jules Lachelier : « Le monde est une pensée qui ne se pense pas, suspendue à une pensée qui se pense ». (*Les citations françaises*, O. Guerlac, Paris : Armand Colin, 1931, p. 236).

## ANNEXE

### I. GENERALITES : quelques platitudes ou mises à plat

1. Le texte est **citation, sollicitation et incitation, l'explication aussi.**
2. **Tout texte est intertexte ( et métatexte ?).**
3. **Le texte est brouillage, «brouillard»** (Eco, septembre 2003, voir infra), mais pas nécessairement **brouille** (*pace les agonistes*).
4. *La littérature est toujours-déjà « a miss »* (comme raté) and « **a mess** » (comme rature) mais aussi « **a bliss** » et une « **grand' messe** ».
5. **L'explication est célébration et cérébration.**
6. **L'explication est une imposture légitime.** L'ego du lecteur altère toujours le texte.
7. **L'explicite**, comme l'**implicite**, a besoin d'être expliqué.
8. Tout s'**explique** : c'est seulement **une question d'éclairage.**
9. **Expliquer, fruit d'une métanalyse** (comme accident de la communication, de la circulation ... du sens), c'est créer les conditions de l'**acceptabilité de sa lecture** par un public donné.
10. L'explication c'est l'art de **négoier les mirages dangereux**, ou encore comment (s'il le faut) passer du petit signe au Grand Signe. **Gloser ..... oser ..... doser.**
11. L'explication consiste à faire **raisonner** le texte ou, inversement, à le faire **déraisonner**, ou mieux encore le **mettre en résonance. L'explication est vibration : ce qui vit c'est ce qui vibre.**
12. **L'explication consiste à choisir avec qui/avec quoi on va jouer.**
13. **L'explication est déduction et réduction.** Toutes les théories, qui mêlent toujours le logique et l'analogique (le métaphorique), sont réductrices parce que généralisantes.
14. L'explication est **dissection** (« Taking a poem to pieces » de J McH Sinclair, et « We murder to dissect (to dissert?) », de Wordsworth), une **opération**, une **intervention** chirurgicale. La « mise à plat » (qui peut parfois faire trop de volume) comme **mise à mort ?**
15. **L'explication est un exercice rhétorique** donc une stratégie de **séduction**, de la « **poudre aux yeux** » ? (voir *Dust in the Eyes*)
16. *L'explication est aussi expansion, extrapolation.*
17. **L'explication, c'est l'art de ne pas dépasser les bornes ...** ou peut-être l'inverse?
18. **L'explication consiste à replacer le texte dans un paradigme** non pas perdu mais momentanément oublié.
19. L'interprétation joue à tous les niveaux d'expression. Au plan sémantique, l'interprétation globale relève d'un **calcul des probabilités, en fonction des contraintes textuelles et contextuelles.**
20. **L'explication est l'art d'accommoder le reste ... parfois aussi de l'incommoder: on n'expliquera jamais le tout du reste.**
21. **L'explication est et restera toujours un je(u) de construction.**
22. **L'explication est une béquille**, ce qui ne l'empêche pas de boiter. Ou encore une canne. MAIS « We enjoy the straight crookedness of a good walking-stick » (Frost : *The Figure a poem makes*).
23. **L'explication, un exercice (et un discours) à géométrie variable**, à divers titres.
24. **L'intelligence** explique beaucoup de choses, la **bêtise** aussi. (inspiré d'Eco)
25. Puisque la lecture, comme l'écriture, est un **banquet** (nous rappelle l'incipit de *Tom Jones*) l'explication (même par le menu) est toujours plus ou moins **une auberge espagnole** : on y apporte son manger ... et son grain de sel. Ou encore, dans une explication, comme dans les Colloques, il y a toujours à boire et à manger.

## Divers

**Umberto Eco** (entretien avec Antoine Perraud, *Télérama*, septembre 2003, suite à la sortie de son dernier essai *De la Littérature*, recueil disparate d'études et conférences diverses, dont la pièce maîtresse « Les brumes de Valois », commentaire de *Sylvie*, nouvelle de Gérard de Nerval parue en 1853, d'ailleurs traduite par Eco).

Eco rappelle ce qu'il appelle une platitude :

« Chaque écrivain raconte toujours une même obsession, une même image archétypale à jamais fixée dans son cerveau, son cœur ou ses entrailles... Je suis né dans le brouillard (Alessandria du Piémont, plus brumeuse que Londres, confie-t-il) et je vois du brouillard partout, c'est finalement très simple... Sans être psychanalyste professionnel, vous pourriez avancer que le brouillard renvoie à l'utérus maternel, à l'état amniotique originel où l'on se sent libre et défendu. Ensuite vous pourriez également relever mon expérience de la guerre et des bombardements lorsque j'avais une dizaine d'années : les seules nuits tranquilles étaient les nuits de brouillard, dans lesquelles les avions ne s'aventuraient pas ».

## II. Robert FROST (1875-1963)

Dust of Snow

1. *The way a crow*
2. *Shook down on me*
3. *The dust of snow*
4. *From a hemlock-tree*
5. *Has given my heart*
6. *A change of mood*
7. *And saved some part*
8. *Of a day I had rued*

Dust in the Eyes

*If, as they say, some dust thrown in my eyes  
Will keep my talk from getting overwise,  
I'm not the one for putting off the proof.  
Let it be overwhelming, off a roof  
And round a corner, blizzard snow for dust,  
And blind me to a standstill if it must.*

The Cow in Apple Time

*Something inspires the only cow of late  
To make no more of a wall than an open gate,  
And think no more of wall-builders than fools.  
Her face is flecked with pomace and she drools  
A cider syrup. Having tasted fruit,  
She scorns a pasture withering to the root.  
She runs from tree to tree where lie and sweeten  
The windfalls speckled with stubble and worm-eaten.  
She leaves them bitten when she has to fly.  
She bellows on a knoll against the sky.  
Her udder shrivels and the milk goes dry.*



# Grandeur (et décadence ?) de l'explication policière

CAMILLE FORT♦

Aux temps jadis des chansons de geste, comme devait le rappeler Todorov<sup>1</sup>, l'enquêteur et l'exégète étaient deux. Le preux chevalier, dans les méandres où l'entraînait sa quête, se heurtait aux signes plus ou moins obscurs des passions du monde et de la volonté divine ; les détenteurs du sens, chargés de lui en donner une claire explication, avaient rang d'ermites, d'abbés et de « prudhommes ». Soustraits aux péripéties de la quête, ils vivaient en reclus aux lisières du récit. Aux temps modernes du roman policier, toutefois, l'explication devient partie prenante de l'enquête, et l'exégète, sorti de son ermitage, se doit de passer à l'action : confronté aux signes illisibles laissés par le meurtre sur la scène sociale, le sujet détectant fait le deuil d'une instance divine et porte seul le récit vers l'illumination finale.

L'explication policière et son cérémoniel, tel que le met en scène le récit de détection, voilà ce que je voudrais examiner tout particulièrement en prenant soin de différencier ce rituel des étapes qui le précèdent et avec lesquelles on pourrait le confondre : le travail de déduction proprement dit, qui, au moyen d'une logique structurée en raisonnement, met le détective en position d'énoncer la vérité. Ce qui différencie l'explication du raisonnement, c'est bien sûr son statut de discours et la portée communicative qu'elle se donne : rares sont les récits classiques où le sujet de l'explication, le grand détective, ne commence pas par réunir l'ensemble des suspects dans un lieu quelconque (salon, bibliothèque, tribunal, débit de boissons quand c'est Edmund Crispin qui tient la plume) avant d'inaugurer le procès-verbal de ses déductions. Ce rituel, dont l'un des auditeurs ne ressortira pas indemne, crée dans le récit une aire de parole qui arrache le détective à la posture de réticence qu'il adopte traditionnellement au cours de son enquête. Si l'explication le place en position d'autorité vis-à-vis de son auditoire, elle est aussi, comme je l'ai montré ailleurs<sup>2</sup>, une

---

♦ Camille Fort, *Université Marc Bloch, Strasbourg 2*.

1 T. Todorov, « La quête du récit » in *Poétique de la Prose* (Paris : Seuil, 1971), pp. 132 et suivantes.

2 C. Fort, « Du roman policier comme invention de l'écriture » in *L'Enigme* (Poitiers : La Licorne, 2002), p. 241-251.

façon d'exorciser la scène d'écriture constituée par les traces du crime en rattachant celui-ci au présent du discours, au flux vivant de la voix herméneutique. La narration circonstanciée du crime permet de passer outre cet arrêt sur image postulé par l'énigme, où la scène du crime figeait l'espace et le temps.

Le discours déployé par l'explication policière se réclame traditionnellement d'un fondement rationnel. Les divers règlements du genre n'ont eu de cesse de rappeler que la solution devait donner prise à une démonstration logique : toute énonciation irrationnelle, mais porteuse de vérité — séance de spiritisme, aveu spontané du meurtrier ou confession involontaire pendant son sommeil, test d'association de mots ou lapsus révélateur — fait l'objet d'un tabou résolu et explicite. L'horizon scientifique que se donne l'explication est tel que beaucoup d'auteurs la ramènent à une simple « solution ». Dans son règlement de 1949, Raymond Chandler indique ainsi que « la simplicité fondamentale de la structure doit être suffisante pour être expliquée quand le moment est venu » : l'explication tend ici vers un modèle de démonstration non-verbale, de l'ordre de l'équation mathématique. Est laissé de côté, comme s'il embarrassait le législateur, le travail de parole par où le hiatus du meurtre (le « moment inraconté », dit Ernst Bloch ; « l'histoire absente », fait écho Todorov) retrouve statut d'événement, se voit réhistoricisé par la narration. L'explication policière est le plus souvent présentée par les défenseurs du genre sous un jour abstrait qui la dépouille de son aspect performatif sans trop s'interroger sur la relation qu'elle noue entre un sujet tirant autorité d'une parole qu'il dit véridique et un public apparemment docile à ses décrets.

L'explication policière, en ce qu'elle prétend donner à voir une vérité par un acte de parole, paraît ainsi toujours en proie à une tension entre la dette qu'elle contracte envers la figure (l'espace de désignation, qui ordonne les prédicats du réel en une structure définitive, fait apparaître un lieu du vrai) et la dépendance qu'elle trahit envers le discours (qui, déplaçant cette structure dans un régime de parole, la porte à la signification). Cet accommodement entre désignation et signification ne va pas sans poser problème : le statut cognitif de l'explication policière n'absorbe pas, loin s'en faut, la fonction expressive qui lui confère son identité de discours. Cette tension entre figure et discours caractérise notamment un beau récit de Robert Van Gulik, écrivain anglophone d'origine hollandaise, sinologue de son état et créateur du juge Ti, « Judge Dee » en anglais. Ce magistrat exerce dans la Chine impériale du VII<sup>e</sup> siècle, où il résoud diverses énigmes ; *The Chinese Nail Murders*, publié en 1961, le confronte au cadavre d'un boxeur, Maître Lan, qui, pour seul indice, a laissé devant lui sept petits bouts de carton composant une figure hésitante, inachevée. Ces sept petits triangles, comme le note Van Gulik en annexe de son récit, composent le jeu du Tsi-k'iao-pan (« les sept ingénieux bouts de carton ») : ce puzzle sommaire devait connaître une grande popularité en Chine, avant d'être introduit en Occident vers le début du XX<sup>e</sup> siècle. Le Juge Ti parvient à terminer la figure qu'il présente au tribunal, devant le peuple rassemblé pour entendre la vérité sur le meurtre du boxeur :

le dessin produit est celui d'un chat, et il fait apparaître la clef du mystère, puisque la principale suspecte a pour surnom « Kitten », chaton. Des acclamations montent de la salle, qui devraient conclure le récit, mais c'est alors que la meurtrière prend à son tour la parole après avoir modifié rapidement le dessin de façon à ce qu'il représente un oiseau : « Master Lan made a bird! He never tried to leave... a clue »<sup>3</sup>. L'explication sommaire du Juge perd alors toute sa valeur aux yeux de l'auditoire, qui requiert une démonstration autrement convaincante. Le rapport esquissé par le détective entre figure et langage par le biais de la désignation nominale n'a pas été reçue comme une explication à part entière ; l'énoncé du Juge, « With this figure, Master Lan designated Mrs Loo as the murderess », n'a pas suffi à faire sens auprès du public, dès lors qu'il ne clôturait pas le procès de figuration, relancé par la suspecte. Le Juge sait que la figure du chat disait la vérité, mais comprend qu'il a échoué à faire coïncider dans son énoncé le signe et la figure : il a échoué à faire signifier la désignation. Au lieu de faire signe par le nom, la figure n'a fait paraître qu'un signifiant animal en sursis.

Le lecteur a toutefois compris que là était la vérité, et qu'elle attestait d'une puissance figurale. Les sept bouts de carton sont à cet égard emblématiques de ce que doit être une résolution d'énigme : ils réunissent des éléments disparates pour les articuler en une totalité sémantique. Mais ils ne sauraient officier en lieu et place d'une rhétorique explicative : la figure ne saurait transmettre au discours la dynamique de signification qui lui est propre. La figure a saisi sur la vérité, mais l'énoncé n'a pas sur la figure une telle saisie qu'il puisse la pérenniser dans l'ordre du langage sans négocier en premier lieu un certain nombre de reformulations. Il ne suffit pas de désigner le vrai comme l'a fait spectaculairement le Juge : il revient au détective de chercher une autre façon de montrer les choses, déployées dans la succession verbale et non dans la simultanéité visuelle. Il lui faut trouver ailleurs la clôture du sens et sa visée persuasive.

Certes, le procès-verbal du détective emprunte au modèle figural sa logique d'assemblage : l'explication policière apparaît souvent comme un discours hypotaxique, où prime une syntaxe porteuse d'un ordre des mots, lui-même indiscernable d'un ordre des choses. Il n'est que lire la parodie qu'en a donné récemment Simon Brett dans sa pièce en vers *A Crime in Rhyme*, où le détective aristocratique jubile en ces termes :

No more investigation.  
I know the who, the where, the which,  
The wherefore and the whether.  
I have pulled tight the final stitch.  
My case has come together!<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Robert Van Gulik, *The Chinese Nail Murder* (New York: Avon Books, 1961), p. 146.

<sup>4</sup> Simon Brett, *A Crime in Rhyme and Other Mysterious Fragments* (Burpham: Frith House Ltd, 2000), p. 16.

C'est par la syntaxe que l'horizon figural du vrai subsiste, dans un régime de parole que cette figure autorise et cautionne. Le détective s'avance sous le masque d'une grammaire stricte laquelle configure, hiérarchise et subordonne les signes absurdes ou contradictoires du récit, tels qu'il apparaissaient jusqu'alors.

On peut se demander toutefois dans quelle mesure ce primat grammatical protège l'explication policière des risques que lui fait courir sa nature de discours. Pour convaincre ses destinataires, pour faire effet sur le lecteur, l'explication policière doit mettre en acte de la parole; elle doit également mettre en parole des actes, ceux-là même qui semblaient hors de portée de la narration en ses prémisses. D'où le rôle essentiel du verbe dans le constat final: la machine grammaticale de l'explication ne vise en fin de compte qu'à produire l'énoncé crucial «X a tué Y», à la satisfaction générale de ses destinataires. Parfois verbeuse, l'explication est verbale ou elle n'est pas; si elle ne l'était pas, elle ne produirait pas l'effet de plaisir que postule le pacte de lecture particulier à ce genre. Or, il semble bien que ce soit ici la grammaire qui gère et génère le plaisir en articulant un sujet à un verbe d'action, «tuer», et ce verbe à un complément défini depuis le début du récit comme la place du mort. Le détective lui-même n'hésite du reste pas à faire durer le plaisir en renouvelant plusieurs fois la structure: en substituant par exemple plusieurs sujets possibles lorsqu'il met en scène les diverses possibilités qu'ont eues les différents suspects de commettre le meurtre. (Dans *Murder in the Orient Express* d'Agatha Christie, ce sont douze sujets potentiels qui, à un endroit ou un autre de l'explication, sont appelés à tenir ce rôle, individuellement ou collectivement<sup>5</sup>.) Le dévoilement herméneutique prôné par l'explication prend ainsi la forme d'un dévoilement ou d'un déploiement progressif, qui commence par présenter au lecteur une structure passive sous la forme «Y a été tué» avant de découvrir une structure active, un acting-out de l'énoncé pour ainsi dire: «X a tué Y», souvent déplacé dans un présent de narration: «X tue Y». C'est pourquoi l'explication traditionnelle du roman de détection, dans l'hypothèse qu'elle fait d'une action qui, à cet endroit du texte, n'est plus réelle et l'a peut-être seulement été, me semble frayer audacieusement avec une autre structure linguistique — celle du fantasme.

La nature grammaticale du fantasme, on le sait, a été mise au jour par Freud dans son célèbre article «Un enfant est battu» et précisée par ses successeurs, entre autres Judith Miller et Luce Irigaray. Ce fantasme tient à l'articulation autour d'un verbe d'action d'un sujet et d'un complément: cette structure ménage diverses permutations et substitutions possible, et l'énoncé produit est ensuite retravaillé par le refoulement

<sup>5</sup> Rares sont les détectives qui résistent à ce désir d'étirer au possible l'espace logique du discours, de renouveler le discours explicatif *ad absurdum*: «I have devised seven separate explanations, each of which would cover the facts as we know them», affirme Holmes dans «The Adventure of the Copper Beeches». Le Père Brown lui fait écho: «ten false theories will fit Glengyle Castle, but we want the real explanation [...]» («The Honour of Israel Gow»), et Horatio Glass, l'un des héros-détectives de John Dickson Carr, n'exposera pas moins de seize hypothèses dans *Fatal Descent* (1939).

sous une forme passive qui lui confère un anonymat rassurant (« Le père bat l'enfant que je suis, ou que je hais » devenant ainsi « Un enfant est battu »). Or, le même processus me semble opérer dans la stratégie narrative du roman policier classique. Une victime quelconque, souvent anodine, fait apparaître un acte tabou tout en le privant de sujet, jusqu'au moment où la parole herméneutique consent à produire l'énoncé complet par où se rejoue le mécanisme de l'action létale. Cet énoncé génère alors une jouissance parfois avérée dans le texte. Corrélée à l'activité grammaticale du discours, elle n'est jamais le fait du locuteur, le détective, qu'il faut à tout prix éloigner du symptôme et de ses aléas pour préserver son statut herméneutique : en revanche, elle se manifeste fréquemment chez ses auditeurs, lorsque suspects ou policiers trahissent le plaisir que suscitent en eux cet acting-out oral de la transgression. L'explication n'a alors pas encore statut de vérité, puisqu'elle n'a pas reçu l'aval de la communauté ; elle ne saurait constituer à cette étape qu'une projection imaginaire dont le sujet parlant se fait le véhicule aussi neutre qu'expressif. Il revient au détective d'être le support oral d'un fantasme de meurtre, tout en déléguant à autrui la responsabilité de la jouissance opérée par ce travail de représentation verbale<sup>6</sup>.

Une nouvelle de Dorothy L. Sayers publiée en 1928, « The man with no face », met ainsi en scène la jubilation d'un brave inspecteur de police à qui le détective, Lord Peter Wimsey, soumet ses hypothèses touchant un meurtre sauvage par étranglement. On a retrouvé sur une plage un cadavre au visage lacéré de coups de couteau, et il s'avère que la victime avait commandité son portrait peu de temps auparavant à un jeune peintre talentueux qu'il tenait sous sa coupe. Le détective admire ce portrait, dont le talent peu commun fait ressortir toute la laideur morale de son objet, au point de se demander si le travail esthétique de représentation n'a pas éveillé chez le peintre un instinct contraire de dé-figuration. La vérité refait ainsi une apparition figurale, que traduit le regard attentif du détective sur l'image :

He moved closer to the canvas, peering into it as he might have peered into the face of the living man, hoping to get something out of it. Under this microscopic scrutiny, the portrait, as is the way of portraits, dislimned and became no more than a conglomeration of painted spots and streaks. He made the discovery that, to the painter's eye, the human face is full of green and purple patches. He moved back again.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> « Quand je suis en scène, je ne puis parler de ce qui s'y passe » écrit Jean-François Lyotard à propos du redoublement du sujet fantasmateur, acteur et spectateur de la scène qu'il se figure. Le statut d'exception morale du détective, tenu à l'écart de la scène de meurtre, contribue à légitimer la jouissance de représentation lorsque celle-ci prend le meurtre pour objet. Cette présomption d'innocence qui légitime ici la prise de parole autorise simultanément un plaisir produit non pas par la vérité en soi (ce que souhaiteraient pieusement les législateurs du genre), mais par les effets de l'énonciation/narration qui la médiatise. Cf. *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 324.

<sup>7</sup> Dorothy L. Sayers, « The Man With No Face » in *Lord Peter Views The Body* (1928 ; nouv. ed. Londres : New English Library, 1977), p. 241

Il ne devient plus possible de distinguer ici figuration et défiguration, dès lors qu'une forme exacerbée cède au regard qui l'interroge un contenu insensé, se fait la matrice d'affects étranges sous la forme de ces coulées vertes et rouges qui révèlent au regard inquisiteur les pulsions agressives du peintre à l'endroit de son modèle. La figure, dans cette nouvelle, n'a pas pour vocation de désigner ou de nommer comme dans l'exemple chinois ; elle se met plutôt à signifier au détriment de la représentation, en ce qu'elle oblige à perdre de vue la forme totalisante ; si elle demeure un vecteur de vérité, puisque c'est elle qui suggère au détective que le peintre est coupable, cette vérité n'est pas tributaire d'une logique d'assemblage et ne saurait pourvoir l'explication ultime de prémisses rationnelles. C'est parce qu'elle induit à une vision diffuse, un regard confus<sup>8</sup>, que la figure fait apparaître la vérité, et cet effet de diffusion doit inévitablement marquer sa mise en parole. Aussi Wimsey ne s'explique-t-il auprès de l'inspecteur Winterbottom, chargé de l'enquête, qu'au moyen d'un discours qui renouvelle l'inspiration figurale en puisant cette fois dans la figure de style. La reconstitution du crime par le détective affecte son interlocuteur par sa charge sadique qui va chercher dans l'analogie un supplément de persuasion, et non un fondement herméneutique. Le refus étrange de Wimsey de nommer le coupable par son nom, son obstination à le faire paraître sur la scène du crime sous la seule appellation « the painter » témoigne de son désintérêt pour la valeur scientifique de son explication : ce qui compte, ce n'est plus de présenter une solution, mais de dépendre à son tour un objet inquiétant. C'est, purement et simplement, de raconter une histoire fascinante.

'A painter gets just the same feeling of deadly familiarity with every line of a face he's once painted', pursued Wimsey. 'And if it's a face he hates, he hates it with a new and more irritable hatred. It's like a defective barrel organ, everlastingly grinding out the same old maddening tune, and making the same damned wrong note every time the barrel goes round.'

'Lord! how you can talk!' ejaculated the inspector. [...]

'[...] He leaped at the lean throat – it's rather a stringy one, you may notice, with a prominent Adam's apple – an irritating throat. The water chuckled round their feet as they swayed to and fro. He felt his thumbs sink into the flesh he had painted. He saw, and laughed to see, the hateful familiarity of the features change and swell into an unrecognisable purple [on retrouve ici les prédicats du tableau, les « purple patches » du visage vu de près : l'explication emprunte au procédé de figuration pour donner à voir la défiguration et elle permet d'identifier retrospectivement dans le procédé pictural l'anticipation du geste

<sup>8</sup> Plus exactement un regard obscurci : le verbe rare « dislimne », littéralement « déenluminer », récuse l'idée d'une peinture qui ferait la lumière (*lumen*) par son travail de représentation. C'est donc au moment où la peinture s'assombrit qu'elle amène le détective à la vérité, qu'elle l'éclaire dans sa quête. Pour se faire signifiante, elle doit paradoxalement renoncer à signifier sur le mode classique de l'illumination.

meurtrier]. He watched the sunken eyes bulge out and the thin mouth distort itself as the blackened tongue thrust through it – I am not unnerving you, I hope?’

The inspector laughed.

‘Not a bit. It’s wonderful, the way you describe things. You ought to write a book.’<sup>9</sup>

L’inspecteur écoute, applaudit et... rejette l’explication, qualifiée en fin de compte de «fairy-story». C’est là un cas de figure plus fréquent qu’on ne l’imagine dans les récits de détection de l’Age d’Or qui n’ont pas attendu l’ère post-moderne pour rappeler combien le discours avait partie liée avec l’histoire, la rhétorique avec la fiction : il arrive bien des fois que le détective échoue à convaincre ses interlocuteurs officiels, soit parce qu’il n’a pas réuni assez de preuves, soit parce que, comme ici, le plaisir même suscité par l’explication joue à son détriment. Ce passage de *structure* à *story*, qui joue sur la tension entre «figuratif» et une «figural» pour reprendre une distinction importante de Jean-François Lyotard<sup>10</sup>, montre que le discours n’a plus pour office de schématiser les données du meurtre mais d’en étendre la représentation en empruntant à la figure sa puissance d’anamorphose. Il ne s’agit plus de désigner mais de signifier la violence, de la dépeindre à son tour, de la reprendre au compte du discours, au risque de léser l’interlocuteur. Certes comique, ce passage expose la fragilité des prémisses rationnelles de l’explication. La métaphore du *fairy-tale*, qui porte le discours explicatif du côté de l’infantilisation et de l’irréel, est monnaie courante dans le roman de détection classique : l’une des enquêtes du célèbre Father Brown, le prêtre-détective inventé par G. K. Chesterton, s’intitule ainsi «The Fairy-Tale of Father Brown» et il s’agit, là encore, d’un récit hypothétique tirant ses personnages d’une ancienne affaire de meurtre, elle-même passée au rang de légende locale. Plus récemment, l’héroïne des récits d’Amanda Cross, professeur de littérature victorienne sur un campus américain, introduit ainsi son premier diagnostic : «I’m now going to tell you a story, a story that was suggested to me by all these facts. Once upon a time... » ; interrompue peu après par un interlocuteur non moins sceptique que l’inspecteur Winterbottom, elle reprend sévèrement : «If you interrupt, Mommy isn’t going to finish the story»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Dorothy Sayers, *op.cit.*, p. 251-252.

<sup>10</sup> Pour Lyotard, le «figuratif» inscrit la figure dans une logique de représentation qui implique une «translation continue» du réel dans l’objet pictural. Le «figural», en ce qu’il fait apparaître le désir dans le discours ou la représentation picturale, s’affranchit de ce primat référentiel : il ne génère pas un objet mais une «forme-image» où «ce qui subit violence, ce sont les règles de formation de la chose perçue» (Lyotard, *op. cit.*, pp. 211 et 277). Tant le portrait du peintre que l’explication de Wimsey tendent à produire cette «forme-image», à se dispenser de la représentation objective pour mettre en scène un discours des affects qui stupéfie pareillement leurs destinataires.

<sup>11</sup> Amanda Cross, *In the Last Analysis* (New York : Avon Books, 1964), p. 157.

Ce n'est pas la vérité qui décide du statut herméneutique de l'explication, c'est le degré et la nature du plaisir éprouvé par l'auditeur à l'écoute d'une narration qui, de démonstration, s'avère en fin de compte monstration, ostentation plus ou moins monstrueuse d'un acte qui devrait demeurer obscène, soit hors-scène. Chez un Conan Doyle, la difficulté à trancher entre démonstration et narration finit par priver certains récits du volet explicatif attendu : dans *A Study in Scarlet*, celui-ci se réduit à une désignation des plus lapidaires («Gentlemen», s'écrie Holmes en passant les menottes à un parfait inconnu, «let me introduce you to Mr Jefferson Hope, the murderer of Enoch Drebbler and of Joseph Stangerson»). La désignation met brusquement fin au récit premier, qui cède la place à une narration des plus romanesques, mêlant exotisme, idylle amoureuse et pamphlet anti-mormon, et par où le lecteur apprend enfin le comment et le pourquoi du meurtre de MM. Drebbler et Stangerson par Jefferson Hope. Or le statut de ce récit second n'est jamais rapporté à une instance particulière. Il n'est pas le fait de Holmes, qui ignore nombre des circonstances rapportées ; il ne correspond pas davantage à une confession du meurtrier, qui fera l'aveu de ses crimes en termes plus succincts et moins romanesques lors de la reprise du récit premier. Les liens de motivation entre récit d'investigation et récit d'explication s'inversent dès lors au regard de la puissance narrative investie dans le second. Jefferson Hope ne vit pas une tragique histoire d'amour pour permettre à Holmes d'élucider un crime ; c'est bien plutôt l'enquête du détective qui procure un alibi narratif à la scène romanesque, afin qu'elle trouve à se déployer dans un cadre qui ne la programmait pas à l'origine. L'explication se détourne de *structure* pour verser irrémédiablement dans *story*.

L'effet recherché, l'effet de plaisir, n'a plus trait à la vérité mais à la verbalisation et à son impact sur un interlocuteur : au besoin, comme chez Doyle, le lecteur se chargera de tenir ce dernier rôle. Si le raisonnement se structure comme une syntaxe, l'explication est reçue à titre de parole, au risque de ne jamais forcer le consentement de ses destinataires, comme on l'a vu avec l'exemple précédent. Au-delà de la convention générique qui lui fait, dans le récit de détection, opérer un effet de clôture narrative, elle se laisse aussi bien percevoir comme un discours ouvert, un jeu toujours renouvelable, où l'assemblage des phrases pourrait se reproduire éternellement à la façon des triangles de carton du Tsi-k'iao-pan, qui génèrent des figures à l'image d'un kaléidoscope déchainé. Ce principe de répétition illimitée fonde un récit publié en 1929 et fort prisé, au point, comme le rappelle sa réédition de 1957, d'atteindre le million d'exemplaires lors de sa parution. J'ai cité *The Poisoned Chocolates Case* d'Anthony Berkeley, où six détectives amateurs (caricaturant, semble-t-il, les membres les plus célèbres du Detection Club de Londres fondé par le même Berkeley un an plus tôt) se confrontent à une énigme des plus classiques : la charmante et vertueuse épouse d'un criminologue est empoisonnée par une boîte de chocolats d'origine mystérieuse. Les deux-tiers du récit sont consacrés aux exposés successifs des solutions auxquelles nos limiers sont parvenus en enquêtant chacun de leur



côté. L'un après l'autre, les détectives soumettent au comité qu'ils ont formé pour l'occasion une explication qui, l'une après l'autre, s'avère fausse ou incomplète: le statut d'autorité du sujet parlant est ici systématiquement mis à mal, car il demeure toujours dans la chaîne des interlocuteurs quelqu'un pour lui opposer un supplément d'information ou dénoncer une lacune dans sa configuration des faits. Pire encore, l'apostrophe rhétorique menace constamment de prendre le pas sur le déploiement herméneutique. L'effet de communication l'emporte de loin sur la justesse rationnelle du raisonnement exposé; la prédication attendue (« X est coupable ») autorise ainsi une série d'énoncés scandaleux, où prime une charge passionnelle ou absurde. C'est ainsi que le second locuteur profite de la situation pour régler des comptes personnels en accusant le premier locuteur d'un bruyant « Thou art the man! ». Quant au troisième, ayant récapitulé les douze propositions que les raisonnements précédents ont permis d'établir, il en vient à s'auto-désigner comme le seul individu qui, à sa connaissance, remplit les conditions requises pour postuler au rang de coupable.

'Yes', sighed Mr Bradley, 'there's simply no getting away from it. I sent those chocolates to Sir Eustace.

'I must have done it. I've proved it conclusively. And the extraordinary thing is that I don't remember a single jot about it. I suppose I did it when I was thinking about something else. I've noticed I'm getting a little absent-minded at times. [...]

'For quite a time I couldn't establish my motive at all. I couldn't even connect myself with Sir Eustace Pennefather. [...] Yes, the motive was a real stumbling-block because of course there must be one. Why should I have tried to kill him for otherwise?'

'And you have found it?'

'I think I've managed to ferret out what must be the real cause', said Mr Bradley, not without pride.<sup>12</sup>

Heureusement pour Mr Bradley, il reste trois détectives qui n'ont pas encore pris la parole: le montage des explications ne saurait s'en tenir à cette argumentation absurde, dont Roger Caillois se fit l'écho joyeusement scandalisé dans son essai sur le genre policier, republié dans *Puissances de l'Imaginaire*. Le cinquième détective, une sympathique jeune femme semble pour sa part détenir la solution de l'énigme: son exposé s'avère un modèle de cohérence où la syntaxe, loin de servir un discours sadique ou masochiste, totalise l'ensemble des déductions précédentes en une figure sans défaut, dans la mesure où elle ne suscite cette fois aucun supplément de parole. Dans le silence approbateur qui suit s'élève alors la voix timide et fluette

<sup>12</sup> Anthony Berkeley, *The Poisoned Chocolates Case* (Londres: Doubleday, 1929; nouv. ed. 1957), p. 105.

du sixième et dernier détective, qui suggère à sa collègue qu'elle a toutefois omis un élément crucial dans son raisonnement: elle-même. A l'inverse du troisième discours auto-accusateur, le cinquième discours laissait vide une place que devait remplir simultanément le sujet du crime et le sujet de l'explication. (Berkeley enfreint sans scrupule l'article bien connu des règlements du genre, selon lequel le détective ne doit jamais être coupable). A ce compte, l'explication apparaît rétrospectivement comme une proposition toujours déjà inachevée. Il est vrai que le discours hésitant et brouillon du sixième détective, profondément embarrassé à l'idée de devoir accuser publiquement sa collègue, clôt définitivement le récit: dans une narration post-moderne, le sixième détective s'avérerait fou, amnésique ou profondément manipulateur. Il semble bien que le récit de détection classique n'ait pas osé franchir les bornes par où il se déroberait à sa vocation heuristique en reculant à l'infini les limites de l'explication.

Pour perpétuer le doute à l'endroit de l'explication policière, il faut alors que le lecteur prenne sur lui de devenir l'agent du soupçon, comme l'a fait récemment le critique Pierre Bayard. Son essai *Qui a tué Roger Ackroyd?* est une démonstration exemplaire autant que radicale des remises en cause que peut susciter le discours d'explication dans ses présupposés d'énonciation. Revenant sur le célèbre roman d'Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Bayard commence par diagnostiquer dans l'explication finale du détective, Hercule Poirot, un délire d'interprétation psychotique. Sa démonstration, pour le moins sophiste, tire de la cohérence même du discours d'explication matière à douter: *though this be method, yet there's madness in it*.

Le discours final d'Hercule Poirot est révélateur de cette logique sans faille visible, mais subtilement biaisée, qui est au cœur de la paranoïa: tous les faits décrits dans sa démonstration implacable s'enchaînent suivant des relations de causalité apparemment acceptables (et qui peuvent entraîner l'adhésion de ceux qui écoutent), mais entièrement portée par la finalité qu'elles ont à charge de servir. [...] Cette logique s'appuie sur une pratique rarement absente de cette forme de pathologie, à savoir l'interprétation. [...] Car le délirant vit en quête d'une réalité située au-delà des apparences et à laquelle l'interprétation, qui en dessine proprement les linéaments secrets, lui permet d'accéder.<sup>13</sup>

Bayard reprend alors l'enquête à son compte et suggère, au terme d'une argumentation des plus convaincantes, un coupable alternatif. Reste à savoir dans quel mesure cette argumentation est acceptable (elle a donné lieu sur Internet à des débats passionnés): jusqu'où peut-on faire porter le doute sur l'énonciation herméneutique d'un texte, lorsqu'elle-ci reçoit la caution implicite de la narration? Du moins Bayard

<sup>13</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?* (Paris: Minuit, 1998), p. 111-112.

rappelle-t-il fort justement que le discours d'explication, à l'instar de toute prise de parole, ne saurait s'affranchir entièrement de ses fondements subjectifs.

Cinquante ans plus tôt, dans un essai intitulé *Le Roman policier*<sup>14</sup> empreint d'une profonde hostilité à l'endroit du genre, le critique Siegfried Kracauer (moins connu que ses amis Adorno et Benjamin, ses condisciples de l'école de Francfort) soupçonnait déjà l'explication de démesure: le cérémoniel d'explication, aux yeux de Kracauer, serait l'avatar perversi du rite liturgique; sa rhétorique fonderait une théologie moderne, où la révélation demeure immanente, où le détective se travestit en prêtre séculier, et où le Mystère jadis divin devient calculable et accessible à l'intellect humain. Voici donc notre explication convaincue d'un double crime: elle en sait trop ou elle n'en dit pas assez; elle prétend à un savoir inhumain à force d'exactitude, ou elle tend vainement à s'émanciper de sa posture subjective. Peut-être reste-t-il au détective à faire sien l'adage désabusé qui conclut *Le Nom de la Rose*, murmuré par Guillaume de Baskerville à son disciple Adso: «L'ordre que notre esprit imagine est comme une échelle que l'on construit pour atteindre quelque chose. Mais après, l'on doit jeter l'échelle, car l'on découvre que même si elle servait, elle était dénuée de sens.»<sup>15</sup> Il est vrai que je soupçonne fortement cet énoncé d'Umberto Eco d'être un emprunt au mystique rhénan Angelus Silesius. Mais il est un temps pour soupçonner et un temps pour conclure, et je vous épargnerai cette ultime explication de texte.

## Références

- BAYARD, Pierre. (1998): *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris: Minuit.
- BERKELEY, Anthony. [1929 (1957)]: *The Poisoned Chocolates Case*, Londres: Doubleday.
- BRETT, Simon. (2000): *A Crime in Rhyme and Other Fragments*, Burpham: Frith House Ltd.
- CROSS, Amanda. (1964): *In the Last Analysis*, New York: Avon Books.
- ECO, Umberto. (1980): *Le Nom de la Rose*. trad. fr. Jean-Noël Schifano, Paris: Gallimard.
- FORT, Camille. (2002): «Du roman policier comme invention de l'écriture» in *L'Enigme*, Poitiers: La Licorne.
- KRACAUER, Siegfried. (1986): *Le Roman policier: un traité philosophique* (trad. fr. Rainer Rochlitz, Paris, Payot, nouv. édition.
- LYOTARD, Jean-François. [1971 (1978)]: *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck.
- SAYERS, Dorothy L., [1928 (1977)]: *Lord Peter Views the Body*, nouv. ed. Londres, New English Library.

<sup>14</sup> Siegfried Kracauer, *Le Roman policier* (trad. fr. Rainer Rochlitz, Paris, Payot, nouv. éd. 1986).

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Le Nom de la Rose* (trad. fr. Jean-Noël Schifano, Paris, Gallimard, 1980), p. 615.



# Tout s'explique... : deux mots de la fin célèbres

RICHARD PEDOT♦

Les grands classiques ont de nombreux titres à demeurer dans nos mémoires, et l'un des moindres n'est pas la persistance de points nodaux qui exercent la sagacité des critiques. On peut reconnaître ces points à l'abondance des « explanatory notes » qu'ils génèrent et, en général, à la minceur des certitudes que l'on peut tirer de l'explication. « Derevaun Seraun! Derevaun Seraun! » et « The horror! The horror! » derniers mots, respectivement, de la mère d'Eveline, dans la nouvelle éponyme de Joyce, et de Kurtz, dans *Heart of Darkness*, figurent certainement parmi les plus connus, aidés sans doute en cela par leur brièveté poétique. Ils sont salués, l'un comme « a famous crux », l'autre comme... « probably the most famous Conradian crux » (Joyce n16, 255). C'est en raison du caractère infini des explications que l'on a fournies et que l'on continuera très certainement de fournir à leur sujet que ces deux exemples m'ont retenu comme point de départ de quelques réflexions, hâtives, sur l'explication d'un texte littéraire.

## 1. Tout doit s'expliquer (“Eveline”)

La formule joycienne n'a pas encore trouvé son Champollion, mais ses sonorités, ainsi sans doute que les origines irlandaises de l'auteur de *Finnegans Wake*, en ont orienté plus d'un vers un décryptage d'origines gaéliques supposées. La note de Terence Brown répertorie trois interprétations en ce sens : « the end of pleasure is pain », « the end of the song is raving madness », ou encore : « worms are the only end » (Joyce, 255). Ceux qui seraient vraiment inquiets de la diversité des interprétations fournies, trouveront peut-être un peu de réconfort à constater qu'il y a au moins accord sur un point : le propos est moral ou eschatologique, comme en témoigne la récurrence du mot fin, en contexte négatif. Mais l'explication ne satisfait pas tout le monde. À preuve, un critique, Wim Tigges, après avoir répertorié les hypothèses précédentes, offre la sienne, qu'il tient d'un *native speaker* – « I have been there, you should go there » ou encore « (some)one has gone there, (one must) go (back) there » – et affirme que sa

---

♦ Richard Pedot, *Université de Paris X, Nanterre*.

solution a l'avantage de pouvoir prendre en compte tous les mouvements de balancier de la nouvelle, et en particulier d'expliquer le ressaisissement d'Eveline qui ne veut pas aller où sa mère l'a précédée: «to unaccountable household dust and to spiritual and sexual death» (Tigges 103).

Notons, sans nous y attarder, que l'avantage de la nouvelle solution n'est pas aussi décisif que cela, si l'on considère que le comportement d'Eveline peut être compris de manière semblable à partir des autres interprétations. D'autre part, la traduction par un locuteur de langue gaélique ne met pas fin au problème, au contraire, puisqu'elle introduit une contestation de plus dans la manière de comprendre la langue – à moins de supposer que les précédents interprètes n'en avaient aucun sens – et qu'en outre elle nous livre un énoncé susceptible de variations non négligeables: l'explication en appelle d'autres. On pressent, autrement dit, que le mouvement est infini et tout cela en vient à prendre des allures de querelle philologique autour d'un obscur point lexical ou syntaxique de l'Ancien Testament, le critique littéraire devenant un herméneute s'évertuant, si l'on suit l'étymologie, à déplier le texte, à en détresser l'entrelacs (*plexus*, de *plexere* qui a donné *plicare*).

À moins de déclarer, de guerre lasse, peut-être, que c'est de l'hébreu, «possibly mere nonsense» (T. Brown), «probably gibberish but phonetically like Irish» (Brenden O'Hehir, cité par Brown – Joyce, 255). Cela ne veut pas dire que l'explication tourne court, ou que l'on y renonce. Elle s'est déplacée du lexique à la structure – la question devenant celle de la cohérence d'un propos incohérent dans la nouvelle, considérée comme un tout. Il est par exemple possible de lire l'irruption du non-sens comme un effet de réel dans la fiction, connotant la perte de raison associée à la maladie et à la mort. Remarquons cependant que la simplicité de l'interprétation est contredite par l'introduction d'un coefficient de probabilité (*probably, possibly*) et la sonorité irlandaise des phonèmes. Ce qui peut s'interpréter de deux manières opposées: 1) ceci a l'air d'avoir un sens, dans une langue autre, mais n'en a pas en soi; 2) ceci n'a pas de sens en apparence, mais pourrait en avoir un. Il y a donc matière, dans cette énigme, à légitimer les deux approches explicatives esquissées, d'autant qu'en fait, elles ont le même enjeu: soutenir – dans tous les sens du terme – la cohérence de la fiction, ce qui est montré exemplairement dans le deuxième cas, où elle prévaut sur le sens de l'unité isolée qui est, elle, dépourvue de sens.

Quelle que soit la démarche interprétative favorisée, que l'on choisisse la recherche du sens plein ou que l'on s'accommode du non-sens, il est donc entendu que tout doit s'expliquer, en termes de cohérence de l'ensemble. En fin de compte, ce qu'il faut réduire n'est pas l'énigme, mais l'incohérence. Comme le signalait Frank Kermode, à propos, justement, d'une autre énigme joycienne (l'homme au macintosh qui apparaît dans *Ulysses*): «If there is one belief (however the facts resist it) that unites us all, [...] it is this conviction that somehow, in some occult fashion, if we could only detect it, everything will be found to hang together.» (Kermode 72) Tout, plutôt que *l'inconsistance*: ce qui ne tient pas ensemble.

## 2. Tout s'explique (*Heart of Darkness*)

La formule conradienne ne pose pas, à première vue, le même type de problème. Lexicalement, les derniers mots de Kurtz ne sont pas difficiles à comprendre, ni à replacer dans le contexte immédiat, assez précis, de leur énonciation. Mais leur concision même laisse le champ libre à quantité d'interprétations différentes – dans un effort semblable à celui qui visait un référent fixe à l'exclamation de la mère dans «Eveline». Dans sa note, Cedric Watts en mentionne quatre – toutes, précise-t-il, pouvant être attribuées à Marlow – pour conclure, cependant, à l'absence de sens précis parce que Conrad, de manière caractéristique, traite cette formule «as a thematic nexus, an ambiguous statement which sums up, without resolving, several of the paradoxical themes of the tale.» (Conrad n239, 275) Il s'agit, là aussi, de décider de l'importance à accorder à l'énoncé par rapport au sens global de l'œuvre, de savoir si l'on a ou non affaire à une proclamation de caractère moral *in extremis* et en quoi – expression d'un remords? recul d'effroi devant l'horreur de la condition humaine? la fragilité des codes de conduite? que sais-je encore... Les explications vont toujours bon train, plus d'un siècle après la parution du roman.

Toutefois, il faut ici remarquer que chaque interprétation, y compris celle qui les prend toutes ensemble, dans leurs contradictions, a quelque chose à voir directement ou indirectement avec l'opinion, ou plutôt les opinions, de Marlow. Tout se passe comme si tout (le texte) s'expliquait (tout seul) à travers les explications du seul témoin – fictif – des ultimes paroles de Kurtz. Par rapport à l'énigme précédente, qui poussait avant tout les critiques à chercher la solution au dehors, dans une langue autre, on assisterait de ce fait à la tentation opposée de ne pas aller voir plus loin que l'évidence immédiate, emboîtant par exemple le pas à Marlow lorsqu'il clame que le cri de Kurtz est une victoire morale. À la limite, il n'y aurait plus, au sens strict, d'explication, puisque le dépliement du texte prend la forme d'un repli sur lui, ou derrière lui. Tout ceci tend à suggérer qu'une bonne part de nos explications, voire toutes, n'ont sans doute d'autre but que de replier sagement les textes sur eux-mêmes, même quand cela nous incite à en passer par ce que l'on appelle le «hors-texte». Kermode écrit encore : «There must be supra-literary forces, cultural pressures, which tend to make us seek narrative coherence, just as we expect a conundrum to have an answer, and a joke a point.» (Kermode 53)

Il conviendrait de s'interroger sur la nature et le mode de fonctionnement de ces forces qui conditionnent nos explications, et sur leur statut supra-littéraire, mais quoi qu'il en soit de ces questions, l'argument de Kermode porte, et permet de commenter un point peu remarqué de la configuration qui nous retient en ce moment : pour l'immense majorité des lecteurs, il ne fait aucun doute que les mots rapportés par Marlow, pourtant «a cry that was no more than a breath» (Conrad 239), ont bien été prononcés par Kurtz<sup>1</sup>, et ne sont pas susceptibles d'avoir été déformés par Marlow, lequel agirait comme son lecteur, par souci de préserver une forme de cohérence au

bord de l'insensé – ce fameux « threshold of the invisible » (Conrad 241). « The most famous Conradian crux » alors pourrait servir d'écran à un problème plus retors si possible. Ce qui est en cause n'est plus seulement le sens des mots, mais leur existence, en tant que mots.

De ce point de vue, nous sommes assez proches de la nouvelle joycienne, en ce sens que Conrad met en scène l'interprétation de sons qu'il est tentant d'articuler – pour Marlow, on pourrait dire qu'il s'agit, schématiquement, de ne pas laisser son expérience de la rencontre avec son double sombrer dans le non-sens. Ce qu'il importe de souligner ici, sans entrer dans les détails, c'est que cette nouvelle énigme, ou plutôt cette nouvelle facette de l'énigme de départ, est à rapprocher de la surévaluation paradoxale de la voix de Kurtz, tout au long de l'œuvre, une voix dont sont constamment, et dans le même mouvement, soulignées la force et la faiblesse, comme si elle n'était puissante que par défaut. Ce cri qui n'est qu'un souffle à qui l'on est tenté de souffler la parole – c'est-à-dire à la fois de la lui prendre et de la lui donner, n'est-ce pas là une bonne image du défi posé à toute interprétation littéraire ? C'est par le biais de cette question que j'entends maintenant tenter de rapprocher les deux textes choisis.

### 3. Mots de la fin

À côté des enseignements d'ordre général sur l'explication (*a priori* de cohérence ou horreur de l'indéterminé, et infini des explications) et ses modes opératoires, qu'ils nous ont permis d'esquisser, très brièvement, dans notre parcours, les formules de Joyce et de Conrad ont d'autres points communs à souligner, qui peuvent être examinés avec profit dans le présent contexte. Très abruptement dit : ce sont des formules poétiques, des *ultima verba*, et toutes deux interrogent les rapports du son et du sens, c'est-à-dire posent la question du langage. Elles possèdent aussi, ceci « expliquant » vraisemblablement cela, une parenté moderniste, qui mériterait examen dans la présente perspective, mais qu'il faut cependant négliger, faute de temps.

Elles peuvent être qualifiées de poétiques, dans un premier temps, par opposition à la prose qu'elles interrompent – elles acquièrent d'ailleurs ainsi une forme d'indépendance, de pouvoir irradiant, dont leur fortune critique témoigne. Dans le même ordre d'idées, elles ont un impact que l'on associe plus spontanément à la poésie, plus versée dans l'expression de l'affect. En d'autres termes, l'intensité l'emporte sur le sens articulé, l'accent étant mis plus sur la nécessité de s'exprimer que sur le contenu de l'énoncé, qui n'est pas évident mais dont l'urgence est patente. De manière similaire, on remarquera l'importance de la forme sonore et rythmique, la répétition des termes – et, dans la formule joycienne, des phonèmes en son sein – virant à l'incantation.

<sup>1</sup> Une exception notable est celle de Ronald Schleifer qui suggère qu'ils pourraient être « only the streeterous breathing of a dying man ». (Cité par B. Henricksen, *Nomadic Voices*, 79).



Le peu de sens déterminé que possède «The horror! The horror!», en l'occurrence, viendrait vite à disparaître pour peu que la répétition se prolonge, les phonèmes mêmes – deux *schwas* et une forme aspirée – tendant à s'amalgamer. Serait-ce, du coup, bien différent des incantations qui devaient accompagner les «unspeakable rites» auxquels Kurtz s'adonnait? La suggestion ne fait que renforcer l'ambiguïté de l'énoncé, si c'en est un.

Aux énigmes sémantiques, dont on peut espérer qu'elles soient solubles dans une langue articulée, même étrangère ou morte, la forme poétique ajoute un défi supplémentaire, mettant en scène un secret qui a trait au langage en soi. En dépit de cela, l'aspect formel est passé sous silence dans les textes critiques, au profit d'un questionnement du sens, comme s'il avait peu à voir avec le fameux «crux». Que les deux formules soient prononcées au voisinage immédiat de la mort, c'est-à-dire de la disparition imminente du langage, n'est pas anodin dans ce contexte. Les mots échappés des derniers moments d'un mourant sont, dans la culture occidentale au moins, investis d'une grande signification symbolique, car ils interviennent, comme le dit Marlow, «during that supreme moment of complete knowledge» (Conrad 239), comme si à l'instant de sombrer, corps et langage, l'être humain se devait de jeter sa dernière énergie dans un baroud d'honneur linguistique – à la façon inoubliable d'un Macbeth, sans doute<sup>2</sup>.

Mon choix d'exemples n'est dès lors pas innocent, puisqu'ils mettent emblématiquement en scène un moment d'interruption du langage ou, à l'inverse, si l'on considère le surinvestissement en jeu, d'irruption du langage contre la menace du non-sens. Soulignons que les dernières paroles n'appartiennent pas au royaume de la mort, qui doit survenir ensuite, mais habitent un entre-deux, où le langage est sur le point d'être happé par le silence. D'où à la fois, la revendication du sens ultime et la suspicion qu'elles soient déjà simple «gibberish». Les survivants, témoins de première ou de deuxième main, s'attèlent alors à la besogne de fixer le sens qui s'enfuit, à bâtir la légende. On connaît celle qui entoure le «Mehr Licht!» de Goethe, habituellement interprété comme un appel à plus de clarté, comme une profession de foi au bord des ténèbres, contre ceux qui malicieusement suggèrent qu'il a plutôt dit «Nicht mehr licht», voire, selon Thomas Bernhard, «Mehr Nicht»<sup>3</sup>.

Face à la mort qui gagne, il est facile de comprendre l'urgence d'une explication qui sauve le sens, d'une manière ou d'une autre, mais si l'on tient compte de la nature testamentaire du langage, selon Derrida, les mots, *a fortiori* dans une explication,

<sup>2</sup> ou encore d'un John of Gaunt qui croit, parce qu'il va mourir, que ses paroles peuvent «undeaf his [the King's] ear», car «they say the tongues of dying/ Enforce attention like deep harmony:/ Where words are scarce, they are seldom spent in vain;/ For they breathe truth that breathe their words in pain.» (*King Richard II*, II, i, 58)

<sup>3</sup> L'ironie est qu'en fait, ils ne furent pas ses derniers mots. Il se serait encore adressé à sa belle-fille pour lui dire «Donne-moi ta patte», avant de décrire ce que l'on pense être un «W» dans l'air – autre grand sujet de conjecture (cf. M. Schneider, *Morts imaginaires*, 116-119).

ne sont-ils pas toujours les derniers? Ceci non seulement parce que l'explication cherche (à avoir) le mot de la fin – à décider ce qu'il est, et qu'il est le mot de la fin – et de la sorte s'offre à d'autres explications, explications de l'explication, mais aussi parce qu'elle a toujours rapport avec le silence qui accompagne l'énoncé, en raison de la dissémination inévitable du texte orphelin de son auteur. Pire – ou mieux – l'explication suscite le silence, en opérant inévitablement des découpages, notamment un partage entre l'intérieur et l'extérieur du texte. Il le faut bien, puisqu'un texte ne s'explique pas tout seul. Sinon, il n'y aurait qu'une seule lecture, c'est-à-dire aucune mais une parfaite coïncidence, au lieu que l'explication – et l'explication avec le texte qu'est toute lecture – suppose tout autant qu'entraîne une solution de continuité.

Dans les derniers instants, se négocie en fait une question primordiale qui a trait au langage, sa disparition comme son apparition. Je me tournerai ici, pour justifier cette hypothèse, vers les thèses avancées par Giorgio Agamben à propos de la poésie de Pascoli. Les glossolalies et xénoglossies de cette dernière, pour le philosophe, «représentent la sortie du langage hors de sa dimension sémantique et son retour dans la sphère originelle du pur vouloir-dire» (Agamben 83). Il est à noter que la sortie du langage est inséparable d'un retour au langage, dans la «volonté insignifiante de signifier» (Agamben 80), c'est-à-dire «le pur *souffle* de la voix» (*Ibid.*, je souligne), qui n'est pas encore langage. Partant, il n'y a pas à différencier entre refus que le sens retourne à l'indistinction du son et volonté que le langage ait lieu. Capter, ou expliquer, les *ultima verba*, est à rapprocher d'une tentative de «saisir la langue à l'instant où elle s'enfonce, en mourant, dans la voix et la voix au moment où, émergeant du son pur, elle passe (c'est-à-dire meurt) dans le signifié» (Agamben 86).

## 4. Ex-plication, interexplication

On constatera, peut-être avec effroi, que les enjeux sont au passage devenus considérables. On se demandera même s'il existe encore quelque chose comme expliquer une œuvre. Les questions auxquelles continuent à donner lieu les deux énigmes textuelles privilégiées ici montrent en tout cas que c'est inévitable, qu'un texte fait toujours naître ce désir de le déplier pour le replier sur un sens cohérent. Bien entendu, il n'aura échappé à personne que mes arguments encouragent plutôt les approches critiques non fondées sur cet idéal, et qui au contraire, comme le programme poétique de Paul Celan, s'appuient sur les inconsistances – voire, selon un sens possible de l'original allemand, viennent se blottir contre elles<sup>4</sup>. L'explication ne se réduit pas à résoudre une énigme, à trouver un sens à une plaisanterie – ce que

<sup>4</sup> La formule de Celan est: «AN DIE HALTLOSIGKEITEN/sich schmiegen» («An die Haltlosigkeit», *Enclos du temps = Zeitgehöft*, [44]) – ce qui est *haltlosig*, littéralement, *doesn't hang together*.

la formule joycienne pourrait être, d'ailleurs – ou à leur découvrir une fonction dans l'ensemble, mais se conçoit plutôt comme une explication avec le texte.

C'est l'extériorité de l'explication qu'il convient de déconstruire. Shoshana Felman l'a déjà montré à propos de Jacques Lacan. Selon elle, la manière dont ce dernier approche la littérature, lorsque, dans son séminaire sur «La lettre volée», il est autant question d'aborder Freud par l'étude de Poe que l'inverse, montre qu'entre celle-ci et la psychanalyse, il ne saurait être question d'une pure application de la dernière à la première, parce que «psychoanalysis can be intraliterary just as much as literature is intrapsychoanalytic. The methodological stake is no longer that of the application of psychoanalysis to literature but, rather, of their interimplication in each other.» (Felman 49) En termes plus précis, mais encore trop expéditifs par rapport à la complexité de l'argument, la psychanalyse, lorsqu'elle se tourne vers la littérature, y renégocie ses propres enjeux, en particulier parce que ceux-ci sont aussi, constitutivement, littéraires et, qu'à l'inverse, la littérature peut se reconnaître dans les questions qu'elle (lui) pose.

Les réflexions de Felman, à mon sens, valent pour tout texte critique, qu'il soit psychanalytique, philosophique ou autre. Appliquer, c'est prétendre expliquer au sens de traduire un idiomme tout entier dans un autre qui est censé lui être extérieur. Mais l'on voit aisément qu'il faut bien que l'œuvre littéraire se mêle de questions de nature philosophique, par exemple, pour que la philosophie s'y intéresse, en même temps que c'est parce que la philosophie ne peut être philosophique de bout en bout qu'elle trouve droit de cité dans la littérature, avant même de s'y intéresser d'un point de vue critique. D'une certaine manière, s'interroger sur ce que la seconde peut apporter à l'analyse de la première, c'est aussi se tourner vers ses inconsistances, ce qui la porte vers son autre, et ainsi, tout aussi partiellement, l'explique. Ce n'est dès lors pas une surprise si la philosophie agambenienne, qui explore inlassablement la question de l'avoir-lieu du langage, interroge, parfois explicitement, les rapports de la philosophie à la poésie.

Il serait sans doute possible, si j'en avais le courage, de montrer comment, dans ma propre réflexion à propos des formules joycienne et conradienne, il s'agit de tenter de faire jouer l'interimplication dont parle Shoshana Felman, ou plutôt ce que j'appelle, profitant des ressources du français, une interexplication entre textes littéraire et philosophique, à savoir : cette interaction où ils s'expliquent l'un l'autre, où chacun s'explique en s'expliquant avec son autre. Il ne saurait, par exemple, être pour moi question de dire avec certitude dans quel sens opère le mouvement critique : la connaissance de l'œuvre d'Agamben conditionne ma lecture de passages tels que ceux que j'ai voulu déplier selon la perspective de ce colloque, mais il n'est pas moins vrai que le texte philosophique – ou tout texte critique – est lu en fonction des questions posées par la littérature. (Ici se poserait alors la question de la *fonction critique* d'un poème comme celui de Paul Celan, de sa force d'interrogation – y compris dans ma propre démarche interprétative, tant en ce qui concerne les textes littéraires que les

textes théoriques.) De là que l'analyse est interminable, un mouvement constant d'oscillation, comme si les deux composantes de l'interexplication – Agamben dirait la philosophie et la poésie, mais ce ne sont que deux termes commodes – tournaient autour d'un secret qui les implique chacune.

Secret ne vaut pas énigme. Celle-ci peut – et, en théorie, doit – se prêter à explication. Il n'y a rien d'absurde à imaginer que la formule joycienne puisse être construite sur une langue existante, ou plusieurs; rien d'extravagant non plus à s'en tenir au sens apparent des mots de Kurtz. Le secret, pour sa part, reste inaccessible, parce qu'il y va d'un trait constitutif du langage: l'impulsion à faire ou donner sens.

C'est bien la question que Kermode est obligé de laisser pendante: « Why, in fact, does it require a more strenuous effort to believe that a narrative lacks coherence than to believe that, somehow, if we could only find out, it doesn't? » Elle demeure sans réponse parce qu'elle est – et singulièrement, dans les moments ultimes où l'effondrement menace – la question centrale que l'explication retourne sur elle-même: Pourquoi choisit-on le langage, le logos, plutôt que rien ?

## Références

- AGAMBEN, Giorgio. [1996 (2002)]: *La Fin du poème*. Trad. Carole Walter. Paris: Circé.
- CELAN, Paul. [1976 (1985)]: *Enclos du temps = Zeitgehöft*. Trad. Martine Broda. Paris: Clivages.
- CONRAD, Joseph. (1990): *Heart of Darkness*. Ed., intr. and notes Cedric Watts. Oxford World's Classics. Oxford: OUP.
- FELMAN, Shoshana. (1987): *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- HENRICKSEN, Bruce. (1992): *Nomadic Voices: Conrad and the Subject of Narrative*. Urbana: U of Illinois P.
- JOYCE, James. [1914 (1992)]: *Dubliners*. Intr. and notes Terence Brown. Penguin Classics. Harmondsworth: Penguin.
- KERMODE, Frank. (1979): *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- SCHNEIDER, Michel. (2003): *Morts imaginaires*. Paris: Grasset.
- TIGGES, Wim. (1994): « 'Derevaun Seraun': Resignation or Escape? » *James Joyce Quarterly* 32.1, 102-104.

# Joyce's inexplicable trick of writing: ex(clay)plaining “Clay”

CIARAN ROSS♦

To be great, Oscar Wilde once said, is to be misunderstood. A Joycean variation of Wilde's quip would be to say that to be great is to be inexplicable. Yet strangely there was never a writer as explicit about his writing as Joyce was at least with regards to *Dubliners* a work for which he was commissioned by the *Irish Homestead*, to write something “simple, rural, livemaking, pathos which would not shock his readers” (Ellman 1983, 163). The long delay of the publication of *Dubliners* meant a long wait for a work that Joyce believed, with Ibsenite zeal, represented “a chapter of the moral history of [his] country”. “I seriously believe”, Joyce wrote to Grant Richards, his English publisher, “that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass”<sup>1</sup>. Indeed, given the stories' rich layers of social, cultural and economic detail – Joyce's hard data and uncompromising, defiant realism – we could all be tempted to see *Dubliners* as the first great work of naturalism in Irish literature, the first great act of urban recuperation and reclamation of Irish literature, Joyce's metropolis supplanting Yeats' rural celtic twilight. Joyce's formal explanations took on a more enigmatic twist when, in yet another letter home, (a letter written in 1904 to Constantine Curran) Joyce made a strange slip of the pen. Instead of writing “epiphanies” he likened his enterprise to writing a series of **epicleti** for his cycle of stories would “betray the soul of the hemiplegia or paralysis which many consider a city” (Ellman, *op. cit.*, 163). Thus, Joyce supplied explanations for his future industry of critics, thoroughly contented that he would be read for many years to come without ever being remotely understood.

It is not for me to contest or disagree with Joyce's own global interpretation. As a teacher, I have felt these terms highly unsatisfactory not because they postulate an intention of meaning in the author but because they explain away everything without

♦ Ciaran Ross, *Université Marc Bloch, Strasbourg 2*.

1 Quoted by Terence Brown in his introduction to *Dubliners*, p. xv.

explaining anything in particular. The simplest explanation is that Joyce meant to be satirical and the most complex (lacanian one, that is) is that Joyce was a pseudo mystic, thereby professing an interest in the mystical relation between literature and the world, individual and world, water and wine.

This doesn't mean that every story in *Dubliners* generates mysteries, in the way a particular type of story would, such as a ghost story or a gothic story. Nor can *Dubliners* be said to generate spiritual mysteries. Economically and spiritually bankrupt Dublin is probably the last place one would expect to find or experience epiphanies. If anything, the type of relationship one discovers in *Dubliners* reads more as a parody of any would-be mystic transmission of meaning. One is more at the limits of symbolic exchanges where relationships tend to be mediated by money and personal gain and greed with bodies circulating between parasites and prostitutes, ghouls and pimps. As we shall see in our analysis of "Clay", if divinity descends at all upon the "gratefully oppressed", it is in the burlesque shape of sordid divination games played first in the steam-laden laundry with the women's four slices of brack supervised by Maria, and later in the Donnelly's home where the girls in from next-door arrange Halloween games or, to echo my title, tricks of a hollow sort.

At the risk of objecting to Joyce's authorial intentions, the first point I want to make is that his stories are not simply predetermined by the features, functions and structures of the Dublin they clearly refer to. The pre-given is not to be viewed as an object of representation but rather as material from which something new is fashioned or a story constructed. And precisely it is against the naturalist discourse that dominates so much of commentary that I want to reread "Clay" and focus on what is unexplained in the story, thereby loosening those ties tightly drawn around the stories and bringing some free play back into the text. I am sending the stories back to their inexplicable origins, as it were, not to Dublin but rather to their fundamental fictionality or arbitrariness, and that in order to retrieve some sense of their fundamental randomness and alterity. Here I am being more inspired by Beckett than by Joyce who in an interview with Richard Ellmann in 1957 talked of Joyce's sense of reality in *Finnegans Wake* as being that of "a paradigm, an illustration of a possibly unstatable rule" (Ellman, 551); Joyce's biographer goes on to extrapolate Beckett's remarks as follows:

Yet the rule can be surmised. It is not a perception of order or of love; more humble than either of these, it is a perception of coincidence [...] a notion of the world where unexpected simultaneities are the rule [...] words move into words, people into people, incidents into incidents like the ambiguities of a pun, or a dream. (*ibid.*)

I propose then to read "Clay" as illustrating an unexplained or unstatable rule about Joyce's writing.<sup>2</sup> Having said that, I cannot avoid falling into the aporetic trap of my argument: as I cannot easily undo the couple 'explained-unexplained', any reading of "Clay" as 'unexplained' cannot avoid [...] an explanation itself, just in the same way that every 'explanation' evidently addresses and responds to the unexplained.

Narratives revolve around the questions of what? where? and when? Needless to say, in the case of the Joycian story, such questions, if they don't remain unanswered, at least are presented as unanswerable, only partly explained, and even when explained, we only have the unreliable narrator's version of events. Another way of putting this is to say that the general narrative strategy of *Dubliners* is the refusal of the production of a privileged discourse against which to read off the other languages of the text. This refusal forces the reader to experience the discourse of the characters as **articulation** rather than **representation**; in short to **experience** language, to re-experience story as essentially unexplained. Thus, Joyce's writing articulated around the unsaid and the non-said, can be seen to challenge and undermine the rational, explicatory/explicative endeavour of the reader who cannot avoid being somewhat dazzled if not frustrated by an array of ellipses, enigmatic absent characters (Fr Flynn, Parnell), unfinished sentences (Old Cotter, the sisters), symbolic objects (chalices), incomprehensible utterances (Eveline's mother), significant silences, suspensions, contrived absences, open endings and general indefiniteness. For all that, the Joycian art of the unexplained is a powerful one, daunting in its ability to interrupt and disrupt our reading endeavours. I wish then to look at the implications, omissions or cancellations that are part and parcel of Joyce's writing for these lacunae indicate that practically all formulations contain a tacit dimension, an "other" dimension, so that each manifest text (explicit) has a kind of latent double.

It is probably in relation to characters, who we know most about – Eveline, Maria, Little Chandler – that Joyce sets and frames his powerful strategies of indeterminacy, where the most explicit of stories dramatically fails to be clear.

"Clay", however short and unremarkably straightforward, nonetheless remains difficult to summarise since we simply are not told everything that happens to Maria, the protagonist. The narrative only allows us to surmise that Maria is a bit child-like, simple-minded but somewhat pleased with her subservient position in *Dublin by Lamplight* laundry, a glorified shelter for prostitutes and alcoholics. The story tells of Maria's Halloween evening spent at the Donnellys'. We surmise that she is related to this family but the text merely states that Maria served as a maternal surrogate for Joe and Alphy Donnelly ("she had nursed him and Alphy too", *D*, 96) and "after the

---

<sup>2</sup> I take all my inspiration from Derek Attridge's sublime and subliminal analysis of "Clay" entitled, "Touching 'Clay': reference and reality in *Dubliners*" in Derek Attridge *Joyce Effects. On Language, Theory, and History*, Cambridge U.P., 2000, 35-51. Abbreviated throughout as *TCRR*. While my reading heavily relies on Attridge's, it is my hope to suggest a variation and a development by stressing the importance of play, regression and negativity.

break-up at home the boys had got her that position” (*ibid.*). Games are played until there is an unexplained incident the meaning of which no one explains to Maria. She remains uncomprehending. But what does the reader comprehend? Let's quote the decisive passage before going any further:

They led her up to the table amid laughing and joking and she put her hand out in the air as she was told to do. She moved her hand about here and there in the air and descended on one of the saucers. She felt a soft wet substance with her fingers and was surprised that nobody spoke or took off her bandage. There was a pause for a few seconds; and then a great deal of scuffling and whispering. Somebody said something about the garden, and at last Mrs Donnelly said something very cross to one of the next-door girls and told her to throw it out at once: that was no play. Maria understood that it was wrong that time and so she had to do it over again: and this time she got the prayer-book (*Dubliners*, 101).

The standard view of the Halloween game moment is that it provides the story with its crisis-point, therefore its meaning. As Derek Attridge points out, the conventional view of Maria's touching the celebrated saucer of clay is that of a **negative epiphany**, that is the incident seems to be only for the reader (*TCRR*, 35). Maria is blindfolded and doesn't see anything. Therefore it is the reader who associates the soft substance with the title of the story and its symbolic cultural signification, that is, death, mortality.

Re-experiencing “Clay”, rather than explaining it, or re-explaining it as a story that resists being explained, necessitates doing what Maria does, or undergoing what she undergoes. After all she is blindfolded and we, as readers, also have to blindfold ourselves, at least momentarily if we want to enter into the spirit of Joyce's “halloween game” of writing and reading, or to be more accurate, the game of explaining Joyce's unexplained trick of writing. We too cannot see what is on the saucer nor can we pretend to know more than Maria knows. Our knowledge of the content of the enigmatic saucer, if it can be said to have any content, comes only **after** our moment of bafflement and, as Attridge notes, our hermeneutic activity is impelled by that initial sense of resistance to understand (*TCRR*, 38). We have to expose ourselves to the play of text and let the “unexplained” force of the text work on us. More than ever, we have to suspend our will to know, our will to understand and thus develop our **negative capability**, that is our capacity to tolerate uncertainty without reaching after fact and reason, sense and meaning.<sup>3</sup> The experience of reading this particular passage is the necessary experience of helplessness.

<sup>3</sup> Samuel Beckett's former analyst, W. R. Bion radically recommended that analysts seeking to investigate the non-sensuous world of their patients' minds – the unknown – abandon memory, desire and even ‘understanding’, this in order to tolerate psychotic anxiety. The term ‘negative capability’ comes from Keats whom Bion revered greatly. See W. R. Bion, *Second Thoughts*, London: Karnac, 1984)



Returning to the game, Maria's experience seems to be ours; we share a moment of contact with a substance which is both real and unreal (*TCRR*, 36). Despite the distinct physical qualities of the thing ("a soft wet substance"), it remains unnamed. It is substantial and unsubstantial, "densely present yet strangely absent." (*ibid.*). We also notice that at this moment, the games falter and are suspended before being eventually postponed — "that was no play". After the unexplained pause and interruption, the good cheer "returns" thanks to some music and wine: "soon they were all quite merry again".

The standard response to the crisis-point is that this is Maria's restricted view. Since she never discovers the true nature of the substance, neither do we (*ibid.*). The knowledge of the world possessed by the narrator goes no further than Maria's, which would not be very far indeed. The problem is that Joyce does not adhere to one narrative convention, that is the technique of restricted focus. Throughout this story, one cannot but notice a deliberate inconsistency in Joyce's narrative technique. An instance of this is the idiosyncratic voice with which the story opens the style being clearly non-literary (*TCRR*, 36). The language, embedded in cliché, reflects Maria's pride and naive view of things: "the kitchen was spick and span", "the fire was nice and bright", and "Maria had cut them herself" (*D* 95). Now and again, another narrative style breaks through, suddenly giving us an external view of Maria whether it be her laugh ("her grey-green eyes sparkled with disappointed shyness", 97) or her gait ("and ferreted her way quickly among the crowds", 98 "bending her tiny head under the rain", 99). The narrator is constantly and playfully inconsistent; he can tell us who got the ring, the water and the prayer book in the divination games played in the house, yet he prefers not to name the contents of the saucer. Equally, he has no qualms telling us that the second time round, Maria gets the prayer book. A further instance of Joyce's narrative playfulness concerns the song Maria sings at the end of the evening, *I Dreamt that I Dwelt* and her mysterious mistake: "but no-one tried to show her her mistake" (102). Returning to the account of the saucers and the description of Maria's hand descending on the saucer, the problem is that we do not know if her hand really descends "on one of the saucers". As Derek Attridge astutely notes, we cannot know if there are more than one since she is blindfolded; "one of the saucers" does not mean that all four are present (*TCRR*, 37). One cannot but deduce from one's entanglement with "Clay" that not only is Joyce's narrator withholding his story, that is leaving a gap to be filled, but he is playing with us, teasing us, not to say tantalising us. It is as if Joyce is getting us to think "clay" at all costs.

Maybe it is our epiphany after all, that is our reading experience dramatised. Saucers are usually round and shallow and used to support cups in order to catch any liquid spilt<sup>4</sup>. Our readings "support" the text and hope to catch and contain any meanings that may overspill. More specifically, when up against a very resistant text

---

<sup>4</sup> *The New Shorter Oxford English Dictionary*, ed. Lesley Brown, (Oxford: Clarendon Press 1993), 2693.

like Joyce's, as readers we have no choice but to become diviners of a sort. In a way Joyce forces us to duplicate the divination games his characters have been playing, for reading "Clay" becomes no less than a guessing game as to what is in the hollow of the text. Like Maria, we are reading with eyes blindfolded, moving our hands about here and there in the textual air, before descending on **one** explanation. However, the knowledge of the clay is not direct; it is not in the story; we cannot say that the words "soft wet substance" refer to the clay (*TCRR*, 37). Joyce thereby opens up a void that we are all too happy to fill in and fill over either with ordinary "realist" garden clay or with a more "spiritual" or symbolic variety. "Clay" is precisely about the breach left by a void which necessitates us turning to interpreting the title for would-be critical back-up and support (*TCRR*, 37).

Given the reference to the garden, the soft, wet substance (of course clay could also be dry, sticky or even hard) and the well-known old Irish traditions of particular divination games, an obvious explanation is to be had from the title of the story: "Clay". It is true that the title does tempt us to provide the missing textual element: the saucers containing a ring, a prayer-book and water, have been mischievously replaced by one containing clay. But, as Derek Attridge argues, how can the title have a textual or narrative authority that the text clearly lacks? (*TCRR*, 38). Making the title into the story's figurative meaning has only literal relevance for one paragraph out of 8 pages of text. It also presupposes that the story poses itself as a riddle, an enigma, a puzzle which the realist account of a woman leaving her job to go out for the evening hardly supports.<sup>5</sup> Other titles would have been more significant such as "A Halloween evening", "Maria", "The Donnelly's". In this respect, "Clay" is unlike many of the other stories whose titles literally and symbolically partake in the stories: titles such as "An Encounter", "Araby", "A Painful Case", "The Dead" refer to literal and specific events in those stories – central events – and also manage to denote and connote symbolic overtones. Returning to "Clay", death is not particularly central to the story and as it is always the problem in analysing Joyce, we have to resist searching for wider symbolic meanings even if Joyce does scatter a few symbolic clues which tempt us to find some extension of significance to his miserly story. It is as if Joyce is tempting us to invest ordinary everyday life with deeper unsuspected significance while maliciously knowing that such symbolic reductions are bound to fail, since everyday reality is always bound to exceed interpretation (*TCRR*, 43). Yet the clues to wider symbolic structures are there: it is Halloween and Maria is described three times with a long nose and a long chin, suggesting she is a witch of a sort. But then she must be a catholic witch, given her manifest catholic identity and culture; she is proud of her "nice tidy little body". She is presumably virgin which befits her saintly reputation as a peace-maker; she is a bigot, proud of her religion, and has remained suspicious of her

<sup>5</sup> Joyce had used as an earlier title "The Clay". As Attridge remarks, "the definite article signals more clearly its literal operation and keeps the metaphoric associations (...) at bay" (*TCRR*, 39).

Protestant employers and the vulgar common women she works with. Witch, virgin, saint, maternal surrogate to the Donnelly family, girl-child, she secretly pines for love and affection even when she hotly denies in the laundry desiring "any ring or man either" (97). If anything the theme of disappointed love forms a stronger symbolic thread than the symbolic saucer of clay: the theme of the Halloween ring, the wedding-cake incident in the shop, the encounter with the colonel-looking gentleman and the romantic song sung at the end, have all the trappings and (reading) traps of a Cinderella story. Inadvertently she celebrates in song the fantasies of love, wealth and romance. Her song from the operetta "The Bohemian Girl" couldn't have been more ironic, for, indeed, bohemian she is not. The song pleads for an escape from her spinsterhood that she earlier defended and denied, a world where she goes ignored, excluded, unrecognised by men apart from the inebriate codger in the Drumcondra tram. By not singing the second verse, she is tacitly acknowledging her future isolation, an inevitable return to the inhuman laundry and her little bedroom and thereby she confirms that this particular Cinderella, witch, saint of sorts, will never be seduced by a would-be prince charming. To paraphrase the unsung second verse, no suitors will seek the spinster's trembling hand; no knight will attempt to storm the fortified castle of her maiden heart. No one – not even Joe or Alphy – will love "[her] still the same" (*D*, 102). While singing of marble halls and ancient palaces, she knows all too well that she is destined to return to the steam-laden kitchen of institutional vassalage where the women wipe their steaming hands and pull down the sleeves of their blouses over their red steaming arms before drinking tea out of huge mugs, "already mixed with milk and sugar" (*D*, 96).

The saucer incident matters however for two related reasons: like a slip of the tongue of the story, it gives away a clue (the clue) to understanding the underlying dynamics of the characters' relationships, that is Maria's real position in relation to others and to herself and secondly it gives us a fleeting glimpse of Joyce's concern with the void as a structuring principle of writing. First let's take a closer look at the negative logic of play, play that is no play.

As a Halloween game, it is a hollow game, the game with a hollow centre and perhaps a booby prize for the reader. For if Maria ends up getting a prayer-book, what does the reader get for descending his hand on Joyce's enigmatic saucer? Presumably nothing at all. We can legitimately believe that the game is more of a trick than a game, that is the trick designed to provoke a vigorous response from Maria and by extension, a trick to provoke the reader into making interpretations, that is to convert the "symptom" of the saucer into words. This "knowledge" comes from reading in between the lines, that is in between the story's external and internal focalisations. For example, the ambiguity of "O, *here's Maria!*" cannot be overstressed, meaning both genuine enthusiasm and undisguised dread. Maria's paranoid accusations of the children stealing her plum cake makes it clear that Maria is not quite the loved family friend the text may have been suggesting. In any event, the trick fails since Maria

recoils from reaction, that is from verbalising her experience or conceptualising her participation in the game that is not a game (*TCRR*, 50). However, it would be difficult to prove that Maria, by not responding, is not playing a game too (a non-game in Joyce's text being a game of a sort). After all, Maria could be shrewdly giving us the "slip", echoing here the slips of her lovely ferns and death-like wax-plants from her conservatory that she gladly gives to visitors. Such a slip would be the reverse of a slip of the tongue for instead of slipping out, Maria's tongue slips in and stays silent. A slippery silence. Maria here plays the role of a dummy or the dummy to refer to one of the characters in the laundry kitchen. Curiously, at the beginning of the story, it is Maria who protects the dummy from being attacked by Ginger Mooney who "was always saying what she wouldn't do to the dummy [...] if it wasn't for Maria" (*D*, 95).

And here in the saucer scene, it is Maria's "dumbness" or dumminess that protects her from the aggressive play of the girls. She is the dummy in Joyce's pack of textual cards for she feigns silence, takes no real part in the game and is merely a tool at the disposal of the others. Maria is dummy in the sense of being Joyce's "model" which is made to appear to be present, to be "at the table". Not unlike a card, Maria is "turned up", as it were, and played with by the other female players: "They insisted then on blindfolding Maria and leading her up to the table to see what she would get" (*D*, 101). The mischievousness of the pseudo trick gives rise to the intervention of the maternal Mrs Donnelly, suggesting that unexplained limits have been transgressed in the girls' "play that was no play" (101). That there is offence is clearly expressed by Mrs Donnelly's order to expel the mysterious substance ("[she] told her to throw it out at once"). Significantly, Maria is the only adult who participates — regressively — in the children's games and yet it is the "adult" who is puzzled by what her fingers are made to touch ("a soft wet substance"). At this point, I would like to propose a variation of Derek Attridge's analysis of the rupture between reference and reality, words and things by shifting the emphasis on the body.

The key segment: "She felt a soft wet substance with her fingers" also lends itself to be read as Maria's bodily experience in terms of a "thing-presentation" that fails to find any corresponding "word-presentation".<sup>6</sup> The undefined "thing" Maria fingers is not a discrete object. It can only be expressed as a bodily tactile sensation ("she felt")

<sup>6</sup> Freud saw a necessary relation between words and things, language and body. His notion of a "thing" or "object-presentation" links words to sensory associations that are visual, but also tactile and acoustic. The "thing" in a "thing-presentation" is not a discrete object, like a table or a chair. It is, rather, a complex of associations rooted in the earliest bodily sensations and evoked by the word or speech to which those sensations become attached in the course of development. See, "On Aphasia" a section of which is reproduced in *Standard Edition*, ed. trans. James Strachey et al., (London, 1953-1966), vol 14, 209-215. For literary implications, see Murray Schwartz's, "Critic, Define Thyself" in Geoffrey Hartman, *Psychoanalysis & the Question of the Text*, Baltimore, London: John Hopkins U.P., 1978, 1-17.

but Maria's sensations remain unattached to words. There is no language available here to describe Maria's reaction to bodily sensation whereas earlier in the story we are told Maria "looked with quaint affection at the diminutive body which she had so often adorned" (*D*, 97). Stressing the adult-infant theme in the story, I would suggest that the breakdown between body and language posits or re-posit Maria in the undifferentiated matrix of the mother-child interplay, Mrs Donnelly here playing the role of a protective mother to the child-like Maria. Just as the "talking cure" began with bodies speaking through hysterical symptoms that could be "converted" into words, the negative play to which Maria is subjected can also be seen as a symbolic substitution for those words necessary to express the basic sensations of infancy. Touching a mysterious substance that provokes maternal admonishment ("Mrs Donnelly said something very cross to one of the next-door girls") and necessitates an immediate expulsion ("and told her to throw it out"), is tantamount to suggesting the presence of a taboo in the Donnellys' play-space, a taboo that renders the game unspeakable. The soft wet substance might recall an image of the anal phase and its frightening mysteries, that is, the "clay" standing for "excrement" (but whose?) and Maria as the uncomprehending child who is unable to master or symbolise her experience. Of course such a reading relies perhaps all too heavily on something that is only implied by the text, that is, the existence of antagonistic relations between Maria and her environment. Yet Maria's child-like status requires no conflict in order to exist. Her naivety is exposed by the knowledgeable next-door girls one of whom happens to get the ring. Mrs Donnelly "knows all" about the girl next door shaking "her finger at the blushing girl as much as to say: *O I know all about it*" (101). The bodily responsiveness of the girl next-door ("blushing") is to be contrasted with the non-responsiveness from Maria's body or voice: "she understood that it was wrong that time and she had to do it over again" (*ibid.*).

But how helpless is Maria and how dependent is she on others? As "dummy" she can be "played" as child and woman. She is both blind and dumb, her "dumbness" being more of a "silence within a silence", a play within a play since we know that she is equally silent everywhere else in the story (except when she sings). Here, as woman, she is being strategically silent. And she plays at waiting, waiting to see if the game will continue or if someone will break the puzzling silence and explain the meaning of her experience to her. But she remains in the dark, that is she is "blinded" by everybody's silence. The phrase "nobody spoke or took off her bandage" strangely links silence with suffering if we take the medical function of "bandage" into account, meaning "a strip of woven material used to bind up a wound or to protect an injured part of the body."<sup>7</sup> This begs the question as to the nature of Maria's wound, that is if it isn't her wounded "I" and body-self, however much she finds it a "nice tidy little

---

<sup>7</sup> *The New Shorter Oxford English Dictionary*, ed. Lesley Brown, (Oxford: Clarendon Press 1993), 176

body” (97). In any event, the game that is not a game plays her in a double position as helpless child and wounded woman who has to keep her protective cover on. Since the prolongation of the blinding of Maria is synonymous with the silence of the other (“and **at last** Mrs Donnelly said something very cross”), one is tempted to suggest that her “cure” would consist of a “talking cure” of a sort. But language in this particular short-story is far from being self-defining or open in its relation to sensation and bodily experience. Instead the words used are other words, the words of the others present, words that play at camouflaging and denying any experience of correspondence between inner and outer realities, that is Maria’s world and the other wider world. We merely hear “scuffling and whispering”, and notice a floating and repetitive indefiniteness and indeterminacy about who says what to whom: “somebody said something”, “at last Mrs Donnelly said something”. The reactions are not Maria’s. She is clearly excluded by the latter and, in turn, left dumb-founded by the almost phallic power of the unnamed and unnameable “it”: “Mrs Donnelly (...) told her to throw **it** out at once. [...] Maria understood that **it** was wrong that time and so she had to do **it** over again.”

Derek Attridge suggests that by failing to introduce language, conceptuality, and reference, Maria protects herself from the cruelty of the next door girls trick and she is able to continue in her favourable self-representation as loved guest of the family enjoying a splendid evening chez Donnelly (“Maria had never seen Joe so nice to her as he was that night, so full of pleasant talk and reminiscences. She said they were all very good to her” (*ibid.*), thereby never seeing that she may be an outsider, a target of derision and hostility. In other words, self-effacement amounts to a form of self-protection from others, Maria thereby playing back the trick. In one story, then, we have “two” stories competing for the reader’s attention where the double narrative strategy consists of promoting Maria’s self-importance by masking her insignificance, that is transforming the hostile responses into positive valuations in order that Maria may escape the sense of her worthlessness (she is no more than a handful of clay) and at the same time, of countering her illusory sense of self-contentment by exposing her failures and limits, and diminishing her character and body out of existence.

My contention however is that we don’t have to decide between the “external” Maria who is ugly, easily confused, interfering, unsuccessful, prejudiced, and the “other” Maria who is popular, proud, and generally admired. In D. W. Winnicott’s term, Joyce’s inexplicable trick of writing functions like a “transitional object”, that is it links and interrelates inner with outer, subjectivity with objectivity, without actually inhabiting any one of these.<sup>8</sup> Just as play belongs to a transitional space that is both real and illusory, equally Joyce’s writing plays negatively with the world it describes or paradoxically with the world it doesn’t ever fully describe. The “positive” Maria and the “negative” Maria are both the same and different persons. Like the

<sup>8</sup> D. D. Winnicott, *Playing and Reality* (Penguin, 1971). In particular, chapter 1: “Transitional Objects and Transitional Phenomena”, p. 1-30.

malicious persecutory content of the saucer, she is made absent, that is "thrown out", expelled from the game, only to be made "present" again, that is re-introjected and reintegrated as an "other" represented by the image of a future nun. Maria's "clay" in being both significant and insignificant, real and illusory, is neither here nor there. It is therefore Joyce's most creative of literary substances, richly germinant and potentially death-bearing.

Derek Attridge is right when he says that Joyce's provokes us then into interpretative acts that we can never fully justify and only by responding fully to a text can one mean to allow its otherness to remain other, unassimilable, unconceptualisable, irreducible, resistant (*TCRR*, 51). My tentative conclusion is that we can neither dismiss the saucer's contents, that is exclude "clay" from our explanations, nor can we passively make a claim on the mysterious substance and make our explanation into an "ex-clay-planation". It is the play of Joyce's writing that figures the unfigurable or the inexplicable with the text actively refusing the consolidation of negativity into something that can be appropriated. "Clay" after all is a story that plays against itself and bears the inscription of that something, albeit a mysterious "it". Paradoxically the Halloween trick or game allows us to speak about Joyce's writing as "game", "play", "pause" and hence as the place of tricky inscriptions while avoiding the fruitless attempt to "explain" or to figure itself out.<sup>9</sup>

Like Mr Brown in "The Dead", who is given incomprehensible explanations as to why certain monks sleep in their coffins, we need not even try to understand Joyce. "That's the rule of the order", says Aunt Kate to the sceptical Mr Brown. "It was the rule, that was all", insists Aunt Kate. Notwithstanding, Freddy Mallins, somewhat inebriated and oblivious to Aunt Kate, endeavours to explain to Mr Brown, "as best he could", but in daring to break the "rule of the inexplicable" can only flounder in his exegesis: "Freddy Malin explained to him, as best he could [...]. The explanation was not very clear for Mr Brown grinned [...]" (*D*, 202).

Rule of the written order one is tempted to say. Unstatable rule ?

<sup>9</sup> I am inspired here by Jacques Derrida's discussion of the Platonic Khora. See: Jacques Derrida, "How to Avoid Speaking?", in *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, ed. Sanford Budick and Wolfgang Iser, trans. Ken Frieden (New York: Columbia UP, 1989), 3-70.4 *The New Shorter Oxford English Dictionary*, ed. Lesley Brown, (Oxford: Clarendon Press 1993), 2693.

## References

- ATTRIDGE, D. (2000): *Joyce Effects. On Language, Theory, and History*, Cambridge U.P.
- BION, W.R. (1984): *Second Thoughts*. London: Karnac.
- BROWN, L. (1993): *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press.
- BUDICK, S. and ISER, W., eds. tr. Frieden, K. (1989): *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, New York: Columbia UP.
- ELLMANN, R. (1983): *James Joyce*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford UP.
- FREUD, S. *Standard Edition*, ed. tr. Strachey, J. *et al.*, London, 1953-1966.
- JOYCE J. (1992): *Dubliners*. (Introduction and notes by Brown, T.) Penguin.
- HARTMAN, G. (1978): *Psychoanalysis & the Question of the Text*. Baltimore, London: John Hopkins U.P.
- WINNICOTT, D. D. (1971): *Playing and Reality*. Penguin.



# Gratuitous hypothesis: A reading of Madison Jones' *The Innocent*\*

*Satan ou l'hypothèse gratuite, ce  
doit être son pseudonyme préféré.*

André Gide

SIMONE VAUTHIER †♦

Although the early reviewers and critics of *The Innocent* (1957) were prompt to notice Madison Jones' concern with guilt and innocence, and with the knowledge of good and evil, they seem, on the whole, to have devoted more attention to what may be called the socio-cultural aspects of the novel, the theme of "the failing South", of "the South in Ferment", or more generally of "the unchanging pathos of social change"<sup>1</sup>. It cannot, of course, be denied that Madison Jones is profoundly interested in the encroachment of the "New South" upon the old agrarian order, or in the relation of modernity to change and tradition. The purpose of this paper, however, is to suggest that a reversal of emphasis is needed if one is to comprehend the total meaning and design of the novel. A closer scrutiny of the religious and metaphysical issues of *The Innocent* helps clear up some of the uncertainties and inconsistencies which have puzzled a number of critics. Walter Sullivan, for instance, considers that for much of the story Duncan Welsh, the protagonist, is "a less sympathetic character than he ought to be, if he is to be an entirely convincing vehicle for Jones' theme"<sup>2</sup>. Robert Penn Warren regrets that it is "difficult" to know exactly how the writer wants us to take the story he so powerfully tells and finds this perplexity to arise from the character of the hero:

---

♦ Simone Vauthier †, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

\* This article was originally published in *ranam* n°7, 1974, p. 191-219.

1 See, John Bradbury, *Renaissance in the South* (Chapel Hill, 1963), p. 127; Thonias Curley, "The Tree of Knowledge of Good and Evil", *Commonweal*, March 22, 1957; Richard K. Meeker, "The Youngest Generation of Southern Fiction Writers", in *Southern Writers: Appraisals in Our Time*, R. L. Simonini, ed., (Charlottesville, 1964) p. 168-170; "South in Ferment", *Time*, Feb. 25, 1957; Walter Sullivan, "The Continuing Renaissance: Southern Fiction in the Fifties" in *South: Modern Southern Literature in Its Cultural Setting*, Jacobs and Rubin, eds., (1961), 380-81; Robert Penn Warren, "A first Novel", *Sewanee Review* LXXV, Summer 1957; John Cook Wyllie, "Guilt-ridden Dixie", *Saturday Review* Feb. 23, 1957.

2 Walter Sullivan, *op. cit.*, p. 381.

Can we take him as a dependable point of reference for the criticism of the world around him? How much of a failure is he, as a person? [...] Are we to understand that the old world in which he has been reared has unmanned him for living in the modern world? Or are we to understand that his situation is more special and personal? In fact, after his return, the combination of aimlessness and intensity in his life seems purely pathological<sup>3</sup>.

Now if one reads *The Innocent* as the story of a man's fall and perhaps perdition, such questions become somewhat irrelevant. Duncan Welsh, the fallen man, may voice some of the author's views on modern society, but he cannot be taken as an entirely reliable "point of reference for the criticism of the world around him"; nor can he be expected to be a "sympathetic character" for the whole length of the novel – at any rate the sympathy he may inspire is of a different order from that implied by Walter Sullivan, and more on the line of "There but for the grace of God go I". Certainly, it would be presumptuous to claim that a reading of *The Innocent* as spiritual allegory eliminates all of the uncertainties pointed out by earlier critics or that it does not raise questions of its own, but at any rate it does bring out the secret unity of the novel.

As a matter of fact, this interpretation only begins to obtrude upon the consciousness of the reader with the appearance in the action of Aaron McCool. In the first scene, the moonshiner might even seem to be simply one more rugged mountaineer, conventionally embattled against the forces of law and order:

They got a law for everything now – hunting, fishing, planting crops. Spew them out like buckshot. A man's got to learn how to duck, nowadays, and roll hisself in a ball and sulk up like a possum. Else he can't make his living. Ever which way he turns he runs up against a government man, or a sheriff, or a game warden (p. 138)<sup>4</sup>.

His pride ("they ain't no man can tell me my business"), his boasting, his talkativeness, not unexpected in a lonely man, even his "frenzy" and "vehemence" create a believable fictive human being. Yet several details belie his seeming ordinariness. His eyes, for one thing:

The eyes were deep in his head. They looked sleepy under the drooping lids. Except now and then, the only movement anywhere about his body, he opened them very wide, as though to take in light, and they flashed yellow and closed heavily, as though digesting it. Having once seen that yellow gleam so like that in a catamount's eyes, Duncan's impression was altered. He knew that under those sleepy lids the eyes glowed as watchfully as if the reposeful body had been crouched upon the roots of that tree (135).

<sup>3</sup> Robert Penn Warren, *op. cit.*, p. 349.

<sup>4</sup> Quotations are from the Popular Library Edition (N.Y., 1957), the only one accessible to me.

When those “tawny” eyes open in a sudden shocking stare, and, “no longer mirrors but clear yellow glass”, “invi[t]e the intimacy of Duncan’s gaze” (139), the reader is jolted into a dim awareness of the mystery of Aaron McCool’s being, all the more so because their intensity is curiously highlighted by the vacancy of his dog’s eyes. Indeed the dog, more clearly than his master, has something ghost-like about him:

With vacant, smoky eyes, it looked about out of the scarred face, fixing on nothing. It was as though the dog were still asleep and only its body roused by some restless dream. After a moment the blunt head, the nose, but not the empty eyes, came to fix on its master [...]. The eyes did not close; they were still on the master but they were the unseeing eyes of sleep (139).

Once he has picked up the first ominous notes, the reader becomes aware that he is being made to watch a temptation scene. McCool fascinates Duncan first into listening to him “almost against his will”, and into letting him stay on the Welsh land, then into engaging in talk with him and what’s more into agreeing with him: “That’s the way I feel too. A man’s not his own any more” (139). Duncan even partakes of McCool’s potent brew which fills him with “a strange wild sense of exultation” (141). The meeting takes place in a forest in “the deep slit” of a hollow from which the vault overhead looks “as high as heaven”. It was as if [Duncan] gazed up at it from far below the surface of the earth” (138). At the end of the scene the reader has come to suspect that the moonshiner, the hunter who, to hear him tell the tale, always considers quarry “of whatever kind” “his enemy”, is indeed himself the Enemy – or a close associate of his.

This suspicion is confirmed in the following action. Aaron’s part in the story is always that of the Tempter. One night he tries to lure Welsh into breaking the law more actively and making a whisky run with him, first with the promise of money, then, this having failed, with the promise of power, in the very limited and fantasmatic (hence libidinal) terms in which Duncan has come to understand power, namely as power over horses (p. 210-211). When he discovers that he has miscalculated, Aaron engineers the event which will lay Duncan open to his wiles. Tampering with the crossbar that shuts the door to the barn, he enables a prize stallion to break loose and get killed by a rival of Welsh’s, a certain Dick Jordan, who is only too happy to oblige. McCool can then taunt Duncan for letting Jordan strip him of his horse, and also of his wife and his manhood. (In the context of the modern world, the devil does not entice man with the promise of greater sexual potency but through derision of his sexual incompetence). Once Aaron has goaded his victim into the decision to murder, he then provides him with the opportunity to shoot Jordan. Afterwards, he easily draws Duncan further into his own world of falsified values. The measure of his success is to be seen in the moments when “they [find] *communion*” (299) (Italics added). McCool, however, fails to corrupt Duncan entirely. So when, on their flight from the minions of the law, he is prevented by his new ally from assuaging “his

primordial rage” and killing the sheriff, Aaron pulls his gun on Duncan. He “never aimed to” shoot him, though, and he makes a frantic effort to take the dying man along with him, on a boat. Once mortally wounded himself, he keeps his bright stare fixed on Duncan, “with all the despair of an everlasting and intolerable hunger”, before disappearing into the river (319).

Just as revealing of his demonic nature as his acts of temptation and destruction are his motives. Clearly he is impelled by the unforgivable sin of *hubris*. Exalting himself above all others, he lives by a law of his own, in constant rebellion against human and divine order. He speedily dispatches into nothingness those who presume to encroach upon what he defines as his right. Like the devil in the Bible, he verily says in his heart: “I am and none else besides me”<sup>5</sup>. In the action, his main anger is directed against the sheriff, the representative of Justice, thereby reminding us that the Tempter affirms “there is no Judge”<sup>6</sup>. But the extent of his pride is best shown in his attempt to win Duncan over his way of life :

His own life was his model; his purpose was to create another in his moral image, a fellow in his loneliness (297).

This attempt to fashion a likeness of himself proceeds from the demonic desire *par excellence*, the desire to usurp God’s place as the Creator, and to dethrone Him. Aaron, the *moonshiner*, is like Lucifer, son of the morning:

For thou has said in thine heart, I will ascend into heaven. I will exalt my throne above the stars of God I will be like the Most High<sup>7</sup>.

But the union with a double of himself for which he yearns can only be at best an ephemeral illusion. What appears on his face is “the *ghost* of tenderness” (274). As perceived by the seduced man, the moment of communion is transient:

The two of them might have been something fixed in a dim drifting star which moved without sign of motion through space, through eternity. He lay there soothed, drowsy in *the illusion*. But it *faded* ... or rather was *transmuted*. He was stirred by Aaron out of an unshapen dream of ugliness which made him writhe ... (277) (Italics added).

Thus, in folklore and myth, do the pleasing shapes raised by the devil turn into nightmarish horrors. The craving of Aaron is “the despair of an everlasting and

<sup>5</sup> *Isaiah*, 47 : 8. See also Ezekiel’s rebuke to the King of Tyre, “Thou hast said I *am* a God, I sit in the seat of God, in the midst of the seas [...] Because thou hast set thine heart as the heart of God ... they shall bring thee down to the pit and thou shalt die the deaths of them that are slain in the midst of the seas”. (*Ezekiel*, 28 : 2-6). Aaron dies twice, in his image and in his self, and disappears into the waters.

<sup>6</sup> See Denis De Rougemont, *La Part du Diable*, (Paris, 1944) chapter 12, and more particularly p. 46.

<sup>7</sup> *Isaiah*, 14: 13-14.

intolerable hunger”. Wanting a companion, he can only behave like “the adversary”, “seeking whom he may devour”<sup>8</sup>. No word can render the depth of his “almost terrifying” isolation:

Not the expression of, but the agony itself which the name of loneliness could scarcely more than suggest, Duncan remembered; or felt, half felt, in a heart that no more than humanly ached with the pang of it (258).

Like Satan, Aaron cannot enjoy the fruits of his cunning, and “his wisdom as cold as a snake’s” is of no avail. A deceiver, he deludes himself into thinking that his enemies lack perspicacity and strength. He is convinced that murder will not out (264, 277); “that sheriff don’t even know where to commence” (280). And he is finally betrayed by his confidence and his contempt for men, as well as by his hate for the sheriff, which leads him to forsake the security of the cave with “the varment smell” and to challenge the lawman in the open. “Tromperie et illusion, voilà tout ce que peut faire le diable”<sup>9</sup>.

The demonic character of Aaron McCool is also suggested in a number of minor – but nonetheless deeply disturbing – traits. He is the Stranger. He is practically unknown in the region, as Garner, the protagonist’s brother-in-law, points out: “Nobody knows where he came from, or why” (287). He is hardly ever seen. Duncan indeed is one of the few persons to have met him. Though Garner suspects him of being a moonshiner and perhaps a fugitive from justice, he is not certain of anything about him apart from the fact that he is “like a wolf”. (Significantly, Garner, a minister, is not really aware of the true nature of Aaron). At one point, Duncan envies Aaron’s “almost virgin freedom, without ties of fealty to anything beyond himself” (187).

A close study of the text reveals how many details contribute to create a demonic image of Aaron. (And one almost feels inclined to quarrel with the author for having dropped too many hints until one realizes that the recurrence of such associations may be part of a technique of fascination). With his light yellow eyes, he can see in darkness (259, 302); he does not feel the heat (300) or the cold (310). On the river, there is “a kind of inhuman stillness about him, an immobility that seemed to remove him as far beyond communion as death itself” (310). Conversely, when he thinks of, or faces his enemy, the sheriff, his loss of control is terrifying. His voice takes on “a shrill, bestial quality”; his body is shaken by “spastic movements” (3 15-16). He never seems to sleep and on the one occasion when Duncan has a glimpse of him resting, he is shown as unable to give himself up to the trustful abandonment of sleep:

Aaron’s posture, his body upheld by the one lean arm, bespoke a weariness final and terrific; an unending nightly watch against what alone to others brought refreshment, brought innocence (278).

<sup>8</sup> 1 Peter, 5: 8.

<sup>9</sup> A. Lefèvre, “Ange ou Bête”, in *Satan*, Etudes Carmélitaines, (Paris, 1948) p. 26.

His flexible voice, now “quiet and nerveless”, now “quick and lance-like”, now ringing “warm and masculine”, now insinuating, “tentative and strained”, suggests in its protean flexibility the many ruses of the tempter, up to the last moment when it sounds, strangely and convincingly, like “a timid and innocent voice in a moment of awe or fright” (317).

Even the setting in which he is made to appear is constantly suggestive. Not to mention the forest and its many connotations<sup>10</sup>, the usual working environment of Aaron is the clearing, off *Sodic Hollow*, where his still is hidden.

The still itself, with its copper and tubes, calls up associations of witchcraft and alchemy, but more importantly the fire, necessary to its operation, figures prominently in the climactic temptation scene<sup>11</sup>. It throws a “lurid red”, a “lurid flush” on the face of Aaron, thus revealing his kinship with the creatures of Hell, while it brings “a lightness, a hint of dizziness, to [Duncan’s] brain” (261). When Duncan has decided on, or rather agreed to the murder,

he gazed at the fire so steadily that at last its image came to entangle, to confuse, like so many flickering shadows the darker visions in his head [...]. He went off into the darkness. He staggered a little. Further on he turned and looked back, resting his hand on a tree. His vision, swimming until then, focused with a shock like that of eyes sprung open out of sleep. Though he stared for moments at the place, at its curling fires, its low roof of glowing smoke, it kept for him all the vividness of pain whose intensity did not recede. He turned with relief into the dark (265).

In contradistinction with the images of glowing fire and heat – but in keeping with demonologic lore – a train of images calls up ideas of coldness<sup>12</sup>. During the temptation scene, Aaron moves and starts a chain reaction of cold:

<sup>10</sup> It is well-known that, in the American context, the Forest, where lurked those children of the Devil, the Indians, seemed the very demesne of Satan to the minds of many of the first settlers – a theme which is illustrated in Hawthorne’s superb tale “Young Goodman Brown” – and that the pioneers’ historical experience thus strengthened the link already established between the Forest and the Devil. A more curious fact, however, is that, according to Raymond de Becker, the theme of the Forest appears widely in European literature at the end of the twelfth century and is thus chronologically related to the first great witchcraft scares (*Rêve et Sexualité*, Paris, 1964, p. 54).

<sup>11</sup> Man-built fires recur throughout the story (e.g.: “Duncan gave priest-like attention to his fires”, 152). These fires contribute, among other things, to the constant play of lights and shadows, which is one of the key metaphors of the novel.

<sup>12</sup> Cf. Gillian Tindall, *A Handbook of Witches*, Panther Books (London, 1965) p. 55-56, and *Satan*, p. 466, and Julio Caro Baroja, *Les Sorcières et leur Monde*, translated from the Spanish, (Paris, 1972) p. 94. In literature, from Dante, Shakespeare, and Milton to Robert Frost, “fire and ice”, have often been presented as the two punishments meted out to sinners in hell.

It was as though his movement had fanned the air, had unlocked the sudden chill with which Duncan shivered. The jug felt cold to his hand; colder still to his lips when he raised it up. Even the whisky in his gullet did not burn any more (262).

While it is always Duncan who experiences the sensation of cold – which symbolizes his growing estrangement from the warm communion of men – the chill is almost always related to the presence of Aaron McCool. In the last episode, as the protagonist's fate gets more intricately entangled with Aaron's, Duncan feels the cold more and more:

The bitter cold crept into his blood from his wet feet and legs (309).  
 He began to imagine that here [...] the air had a colder, danker quality (310).  
 The dampness of the rock chilled his very image of the sun (314).

Thus evil blots out the image of God. Aaron's surname *McCool*, of course, is part of this pattern, suggesting not merely the coolness of his manner but the coldness of his nature, the cold of death-in-life. Moreover in the general context, his first name is equally significant, referring not so much to *Exodus* 7: 10-12 and the Aaron of the rod, as John Cooke Wyllie says, but to *Exodus* 32: 1-5 and the Aaron of the golden calf, who fashioned a false idol for the people to worship<sup>13</sup> (11). In his way, Moses' brother was also trying to create a falsified world of his own – though unlike McCool's, it was not a private world – and thus to usurp God's place. The implications of the character's name which connote both fire, since the calf was “molten”, and ice are therefore central to the meaning of *The Innocent*.

It seemed simpler, in order to press the point, to start with underlining the demonism of McCool, although he only appears in the second book and the full impact of his cold malignancy is not felt until the third. It is necessary, however, to go back now to the earlier parts of the novel. Indeed, one may wonder if the import of the beginning, and particularly of the prologue, can be fully perceived when one has not yet read the end. The prologue shows Duncan Welsh returning home from a seven years' self-imposed exile in the North where he worked as a journalist, and seeing again the familiar land, the familiar sights and familiar faces. Yet a change has come over the scene. Progress has made its encroachments in the form of a brand-new bridge, a brick courthouse and a booster's jargon, which, though it is

<sup>13</sup> “Then [Duncan] throws down his rod where it is promptly swallowed by the rod of one Aaron McCool, no gentleman at all. (See *Exodus* 7: 10-12, this being strictly a product of the moonshining Bible Belt)”. The name may, also, refer to *Numbers* 20: 24-28, and the Aaron deprived of the joy of entering the Promised Land. In any case, to stress the association of idolatry is not to deny that the rod symbolism is not operative in the story and a psycho-analytical interpretation would have to take it into account. From the point of view taken here, however, the sexual symbolism of the rod in the novel is subsumed in the larger one of the arrogation of God's power.

novel to Bradysboro, is not so to Duncan and the nation at large. But the change is dramatized in the shocking contrast between the “undying strangeness” of a stretch of country which, Duncan remembers, has always looked like “a haunted land”, “a land where nothing, animal man really died” (6), and the wrestling match in which a young boy, raised away from civilization by his grandfather, challenges a professional fighter, aptly named Tiger, and, instead of winning the match as his grandfather always did in similar contests, dies of a broken neck. “This death”, in the words of a critic, “prefigures Duncan’s own as he challenges the new elements, and allies himself with animal force in his desperate attempt to restore inherited values, long since discarded for the material values from which he has fled”<sup>14</sup>.

In fact, the episode does more than foreshadow Duncan’s death or adumbrate the theme of the clash between the inherited values of the Agrarian South and the materialistic values of the industrial North or the “New South”. Isolated from its context, it might be taken to mean that the attempt to make the present in the image of the past is destructive, or at any rate bound to fail. But seen as a *paradigm* of the novel, the prologue is a story not only about modernity and the past, but also, and primarily, about sin and the wages of sin.

This sin – the grandfather’s – is precisely defined in the terms of the narrative. It does not merely consist in the old man’s having cut himself off from the community and resisted the community’s laws, the truant officer, the state government etc., although perhaps this aspect of things would bear investigation. As I read the story, it consists in his “havin’ done raised that boy like him as a pea” (13). In spite of the difference in years, they are so much alike that the grandson looks like a “bigger twin” of the old man. Ezra Pack<sup>15</sup>, the guardian of a tradition albeit a terribly solipsistic one, has brought up his grandson to be a replica of himself, to recommence his life. But whereas Ezra was once a wrestler famous for his strength all over the country, his double is no match against the brute force of the Tiger. Having tried to make the boy in his own image – without the models that are provided by community and school – the backwoodsman evinces the same kind of undue self-regard that distorts Aaron McCool’s vision of the world and is guilty of a similar, if less obvious, usurpation of God’s place. Indeed, there are striking points of resemblance between the climax of the prologue and the last scene of the novel. By insisting in one “single gesture” that the boy, who is baffled and has “flashed an inquiry at once pained and hopeless” toward him continue with the fight, Ezra kills his grandson as surely as McCool kills Duncan. When the old man realizes what has happened, he whispers the boy’s name

<sup>14</sup> Bradbury, *op. cit.*, p. 127.

<sup>15</sup> Ezra Pack, who guards his woods “like a jealous priest”, is named for the priest who taught Israel to “separate themselves” from the people of the land and to “make an end with all the men who had taken strange wives” (Ezra 10: 1-17). His last name must be taken ironically, since he is a lone wolf who has cut himself off from the pack.



“Dory”<sup>16</sup> (17), just as later Aaron pronounces Duncan’s name in a “timid” voice (317). Both make attempts at a final – and impossible – communication with the one whom they have destroyed; both carry off the body of their loved victim. It is as though in the prologue one were seeing on a small screen what will at the end be projected, in more than life size, on cinemascope. With the significant difference, of course, that Duncan, a casual though fascinated observer of the first immolation, becomes, in the last scene of *The Innocent*, the sacrificial victim-participant of the dark rites of Pride.

Despite the deceptive title and the fact that Duncan is “bent on restoring a lost Eden”<sup>17</sup>, it would be misleading to see in the protagonist another Adam and in his career a fall from innocence to experience through the stratagems of the Tempter. To begin with, Duncan enters the story as a diminished man. “There [is] a limited responsiveness in half of his face” (98). Being blind in one eye<sup>18</sup>, he cannot see life whole, notwithstanding Old Virgy’s affirmation that “a man don’t need but one [eye]” (48). His impaired sight is emblematic of his impaired moral vision, and, ultimately, of his human finiteness. As a result, Duncan tends to see change and evil existing outside himself, lying in modern ways and modern thought. In a sense, for all the differences in their opinions, his attitude parallels that of Garner, which may partly account for his blind hatred of the man, Garner believes that spiritual progress is concomitant with, perhaps dependent on, material progress (29, 60-62). The past was “wrong in many ways” and what remains of it seems to be mostly responsible for the ills of the world:

We have this evil in the form of prejudices, certain institutions, and so on [...].  
Christians of the past failed in nothing so miserably as to remember that Christ told us to love others as we love ourselves (60).

Thus he too rejects evil outside of the self, almost outside of the present, and certainly also, out of the future since he believes the day is near when men will be able “to look upon the face of God” on earth. He is as rigidly committed to modernity as Duncan is to the past. Both are concerned with the relations of man to man. Only whereas Garner

<sup>16</sup> Dory phonetically suggests “adored”.

<sup>17</sup> “South in Ferment”.

<sup>18</sup> The loss of his eye might seem to imply that his capacity for the good life was vitiated by his sojourn in the North, since a cinder caused the damaging infection. But this does not really fit the fact that at least four horses in the story, all Southern-born and bred, have an imperfect eye. (See 40-41, 42, 87, 123). And once, at least, the resemblance between the mare with the blind eye and the hero is pointedly stressed: “We’re alike”, he murmured, “that much” (42). The flawed eye cannot be simply symbolic of the destructive power of materialism and progress. All creatures are naturally flawed.

In the following analysis the negative features of Duncan’s personality and his transgressions will be stressed. But it must be admitted here, once for all, that the protagonist also displays positive qualities which, from another perspective, would have to be emphasized. Moreover, even in his gradual surrender to, the dark forces in himself and in the world he still shows a certain honesty and a certain dignity, which, of course, only makes his fall more of a tragic waste.

thinks that the “delusions” of the past “destroy the bond which binds individuals together” (65), Duncan is convinced that “the ties [are] falling away which had held together in spirit families, communities, the living and the dead” (171). But neither is able to recognize the truth about himself. They can only see through the other<sup>19</sup>: Garner denounces Duncan’s fear of change – which is real, and which, certainly, he does not share – but also his isolation from his fellowmen, in blissful ignorance of his own lack of charity, his own self-centeredness. Duncan rails at Garner for dealing in abstractions and mouthing cant about brotherly love but does not perceive that he himself is unable to relate to others. The reader is not aware of this inability of Duncan to connect normally when he reads about the first meeting of the brothers-in-law; he only feels the inordinate intensity of the protagonist’s immediate reaction to Garner. Retrospectively, however, the implications of the scene are much clearer and Jones’ attitude toward his characters seems more balanced, although there is little doubt that Garner is more of a villain, in the eyes of his creator, than Duncan. As a man of God, his lack of self-knowledge and his arrogance imply a deeper corruption while his opportunities for perverting the world and spreading Evil are, naturally, much greater. In this respect, Garner is as lethal as McCool. “Le diable est sans doute moins dangereux lorsqu’il nous tue que lorsqu’il prétend nous faire vivre”<sup>20</sup>.

If Duncan’s failure to communicate with his father and sister – except for a very few brief moments – and his increasing isolation from the world of Bradysboro may at first be explained away, sociologically, by the disintegrating impact of the forces at work in the environment, the peculiar quality of his involvement with Chief, his horse, and his relationship with Nettie his wife, soon raise another question in the reader’s mind. Has Duncan the capacity to maintain in his own life what he feels needs restoring of the old values, the values of order, loyalty, and the sense of ties to the living and the dead?

Duncan’s behavior toward Nettie, the sharecropper’s daughter, is throughout condescending. His “passion” is “the kind which springs from the loins instead of the brain, which requires for its fulfillment not the uses that ingenuity invents but only the naked female body” (155). In other words, it is plain old lust. Yet he does not make advances to Nettie for a long time, not so much out of respect for the girl’s innocence as out of a forbearance that prevents “a deeper kind of communion between them which he did not desire (*Ibid*). When he does take her, he feels it is “like the intercourse of animals”; later he remembers the moment as “a violation of what was established, understood; and worse, upon the body of a girl who certainly loved him; a violation of that which gave the act its only human distinction” (165). As a husband, he is amorous, but, in spite of his determination to be more gentle, never

<sup>19</sup> The theme of sight is an important one and the novel might be studied from this angle, not only because the problem of Duncan’s vision is at the moral center of the book but because the eye always plays a prominent part (in the fascination McCool exerts on Welsh, in the look of Garner, the glances between Garner and his wife, the blindness and second-sight of Virgy, etc.).

<sup>20</sup> Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 112.

tender. When he learns Nettie is pregnant, the man who wanted to return to a “world of things transmitted” is downright annoyed:

He might have been for the first time perceiving and rebelling against the seriousness latent in all the extremes of human pleasure (169).

Yet as he tries to be more “attentive” to his wife, the marriage might work out, but for old Virgy’s interference. Her revelations about Nettie’s past and her previous liaison with Dick Jordan fill Duncan with revulsion but at the same time with “a kind of sickened desire” to hear more (178). After a confrontation between husband and wife and the ensuing flight and miscarriage of Nettie, the marriage breaks up. But Duncan never once stopped to consider her side of things. When she tells him that Jordan “made” her do it, he is heavily ironical:

“You mean he twisted your arm ... or tied you up?” The reflection that he was being merciless flashed across his mind and vanished.

“No, not like that. You know. It’s just I was scared of him and he kept bullying me. He wouldn’t let me alone” (182).

Aware of a possible parallel between Jordan’s and Duncan’s behaviour with Nettie, the reader hears in the idiomatic “you know” a touch of irony, which is probably far from Nettie’s mind, but not unintentional on the part of the narrator. Duncan ought to know. Ought to remember his own past, which might enable him to make allowances for the past of his wife, for the sinfulness and limitations of a fellow human being. Looking back, all he can see is that he was “a fool” to have married Nettie (191). He believes that he has “got one or two fewer illusions” but he does not fully realize that he was a fool to cling to the primordial illusion – the belief in natural goodness. Because his love was above all a self-centered thing, which did not take into account the reality of Nettie but demanded from her an impossible innocence, Duncan falls short of charity toward his young wife.

On another level, he fails her just as deeply when he refuses to answer seriously her question: “Do you reckon there really is a devil?” The question, – which bears upon the thematic core of the novel – is of vital concern to her since she has just been convicted of sin and is then in labor, afraid for her life. But Duncan only perfunctorily soothes her: “It was just a dream. Try to go on to sleep” (188). A redemptive opportunity has been offered and ignored, probably because Duncan just does not care enough about her to understand her moral need but also because he does not see the problem as relevant<sup>21</sup>.

Besides, Duncan, who was divorced once before, fails in one of those qualities which he found so conspicuously lacking in the North – namely loyalty, the sense

---

<sup>21</sup> Once before with Nettie he fills “the role which he despised, which roots out innocent conviction, and in its place has nothing to offer but intelligent doubt” (148). She was then telling him about a premonitory vision of her mother’s – about the supernatural.

of ties. That the author intends the reader to perceive Duncan's inconsistencies is evidenced, I believe, on the structural level. One of Duncan's most pointed comments on Northern values is delivered in a conversation with Nettie – of all people:

Out there all was breaking, or broken. Already in many places, everywhere soon, men did not know or care who and what they were. The ties were falling away which had held together in spirit families, communities, the living and the dead. Loyalty was something that had come to be despised and half forgotten (171).

Robert Penn Warren, remarking that Nettie “doesn't know what he is talking about”, wonders what we are to make of that fact. But are we not to store it in our minds until the time when we can compare Duncan's declarations to, and his acts toward, Nettie? For, if she is an unlikely, however natural, recipient of her husband's thoughts on morality and values, the irony – and surely it is one of the points of the scene – is that Duncan *too* has yet to discover what he means, what loyalty not to an ideal but to an erring human being entails. (Tragically, he will only discover it in the perverted relationship with the lost soul, McCool). The full implications of the conversation with Nettie can only be understood in the light of the later confrontation, in the light of Nettie's frailty and Duncan's inability to keep faith with an imperfect wife, just as the breaking of the marriage bond must be seen against the protagonist's professed ideals. Similarly, the juxtaposition in the narration of Nettie's final estrangement with Margaret Mary's call introduces an interesting effect of contrast. The visit, during which the brother and sister recover briefly something of their childhood trust and intimacy, gives us a measure of the impoverishment of Duncan's emotional life, but, more importantly still, it implicitly opposes Duncan's breach of faith and the loyalty of Margaret Mary to Garner, whom she cannot really approve of, and who, in the terms of the novel, is a much greater sinner than poor Nettie. Her grave “he's my husband, you know” is not only a gentle rebuke to Duncan, who would welcome some sign of her disloyalty; it is an unconscious affirmation of her own humility and of her fidelity to her self and to something that goes beyond mere self.

Although he made a move to relate to a significant other, Duncan could not establish a meaningful relationship with Nettie. And Christ's idea that man and wife are as one flesh was never part of his marriage<sup>22</sup> (12). But he will fantasmatically and symbolically achieve this merging of two beings into a single entity, once he has retreated into his private world, in the relation with Chief, his prize stallion. Winning the colt's affection is, he thinks, like the courtship of a woman at once handsome, capricious, and strange” (154)<sup>23</sup>. The first time Duncan rides the horse, “a may

---

<sup>22</sup> Of his first marriage, we are told very little, except that it had been “his greatest single blunder”.

<sup>23</sup> The fact that the horse is a stallion adds curious overtones to the courtship. And interestingly, Dick Jordan, the hate-object of Duncan is compared to a horse: he has a way of tossing his

morning redolent with the scent of sap and bloom”, the look on Logan’s and Wesley’s faces “resembl[ing] what he felt” is “like that of faces at a wedding” (197). As Duncan gets estranged from everyone, including his faithful Negro hands, his absorption in the horse grows (see 240). On the rides they both “love”, they “move as a single body scarcely aware of the point of separation”(242):

The fail of his hoofs, muted on the dusty road, seemed to Duncan after a while to set the time, the pace, that his own blood kept. Even to be somehow the cause of its pulsing, as though his heart might stop with the cessation of those hoofs (208).

It is not necessary here to suggest all the aspects of Duncan’s relation to the stallion and the complex uses which Madison Jones makes of an age-old symbol, familiar to myth and folklore, to literature and the cinema. But insofar as Chief is for Duncan an extension of his self and a power symbol, his love for the animal is another instance of the narcissism and excessive self-regard which are also exemplified in Ezra and Aaron. Insofar, moreover, as the horse can be said to be his own creation – his determination to breed his old mare sends him on a quest for the right stud and for natural goodness that makes up one of the most arresting episodes of the novel – and insofar, too, as the man-horse in which he becomes totally absorbed is a “pseudo organism”<sup>24</sup>, he evinces at least the potentiality for the greater sin of Ezra and Aaron – the attempt to elevate oneself to the place of God the Creator, although his experiments do not involve other human beings and therefore do not testify to the same arrogance<sup>25</sup>. Interestingly enough, the transgressions described in *The Innocent* are efforts to short-circuit not only God but Woman<sup>26</sup>. McCool as the superior devil needs no woman to fashion a being in his own image and even his use of Nettie to taunt Duncan is merely an adjunct, the significant act was to loose the stallion. Ezra Pack had to have a daughter-in-law to produce the necessary grandson but she died very conveniently. Duncan for his happiness requires no human replica; the stallion suffices him as a double, nay, was

---

foretop, “like a colt in irritation at a fly” (73), a gesture which Aaron recalls with great effect in the temptation scene (261). And conversely Dick’s horse is “like one of Jordan’s own passions” “like Jordan’s inner self” (75).

24 The expression is borrowed from Parker Tyler’s essay “The Horse: Totem Animal of Man Power” in *Sex and Psyche, Etcetera in the Film*, London, 1969.

25 One image structurally links the three experiences: as Ezra bends on the body of his dead grandson, “the wide brim of his hat threw both their faces in a single shadow” (17); Duncan and Chief move as “a single body”. Duncan and Aaron trip and fall “as one man” (317). Another detail connects the death of Dory and the incident in which Duncan involves his horse at the fair: a calliope plays the same tune, *Over the Waves*, on both occasions.

26 Albert Frank-Duquesne supposes that Woman as a type – and not as a symbol of the Virgin or the Church – may be the principal object of Satan’s hate and supports his theory with a good many biblical quotations: “Réflexions sur Satan en marge de la tradition judéo-chrétienne” in *Satan*, 281-83.

bred by him with such careful concern that he may stand *in loco filii*. The mating of the mare is indeed a magic rite, from which Welsh is partly excluded by the jealousy of the stud's owner, but which he watches nonetheless with an eagerness that can hardly fail to remind one of the child's interest in the 'primal scene'. Since the mare is old and the sire her own father, the oedipal suggestions are scarcely avoidable. Both genitors however are soon lost sight of and Duncan remains alone with his colt (153-154). Neither Nettie, nor the expected child whom he does not want, really come between him and the beast, except for one transient moment, the function of which seems rather to make the reader aware of the possibility of a different response in Duncan. Not until Aaron, unlike his namesake, destroys the false idol, does Welsh turn to McCool as to a (false) friend. Even the homosexual implications of these various episodes, which would have to be explored in a psychological interpretation of the novel, fit in with the satanic hypothesis. That Satan has homoerotic leanings is a well-acknowledged fact in the literature – witness Melville's Claggart and Bernanos' Monsieur Ouine. As in the cases of Ezra Pack and McCool to come back to the main argument, Duncan's attempt leads to destruction; his part in the death of Chief is indirect but nonetheless real. At the county fair, even as he struggles with his temperamentally unruly horse, Duncan takes umbrage at a sneering remark of Dick Jordan's and in "a fit of rage" unconsciously [brings] down the crop with all his strength against Chief's flank" (217). He is thrown: pandemonium ensues. Chief breaks away, attacks the Jordans' stallion and gets the reputation that will give Jordan an excuse to shoot him on the next occasion. Fittingly Chief is made to pay for his master.

To call Duncan "innocent" therefore is only possible if one understands the word in its common acceptance of naïve, guileless, not in its theological meaning of free from sin, or even doing or thinking no evil. In the fictional world of *The Innocent*, indeed, all human beings live under the condition of Original Sin, in what C. S. Lewis calls "enemy-occupied territory". (In this interpretation of course, Madison Jones' choice of a title is deceptive; and one feels tempted to think that he is laughing up his sleeve at the 'innocent' reader misled by an inadequate denotation into an error similar to the hero's). The taint is in Duncan, too.

But so far the evil in Duncan's life is rather that which flows from increasing self-centeredness and diminution of being. The greater corruption is yet to come. Duncan's gradual involvement with Aaron, as he cuts himself off more and more from other people, his shifting reactions to him and his growing fascination with him are rendered with superb narrative skill in the depiction of a dark journey of the soul, which is an inverted Pilgrim's Progress. A first climactic moment occurs when out of defiance against society, Welsh finally goes along with McCool on a whisky run to Nashville. There, however, he is repelled by the moonshiner's gratuitous brutality. At this point, he still has enough insight to realize that even his "disillusionment" is out of place and that he has been betrayed, not by his friend but by "his own blindness in creating an image which did not match, or only in part matched facts which already

had been apparent” (239). The incident alters their relation but Duncan soon finds himself missing their old friendship. After the death of Chief, Duncan, however, withdraws into himself and it is Aaron who seeks him out. (McCool’s inroads on the hero’s integrity are rendered in spatial terms; he gets ever closer to and finally invades what Edward T. Hall calls “the organism’s territory” of his victim). On that occasion, Duncan, vaguely conscious of some discomfort and unrest, is made to realize that he is being watched by Aaron through the window, and he has a brief glimpse of the familiar-unfamiliar face, a glimpse which he cannot forge:

Aaron had vanished. But not his face, that impression of it framed in the window, from Duncan’s consciousness. The impression only, for the physical image itself of that moment had escaped now into the familiar memory of Aaron’s countenance. What he retained was the vivid shock of it, and a different kind of image evoked with almost lightning clarity by what he had seen. Even in that first instant of startled nerves it had come to him this way, stayed with him now, like the context that gives meaning to an incoherent fragment. It was that Aaron was *something, a spirit*, tossed there, *suspended a moment in that tiny square of light by the north wind that whirled him in bitter and eternal darkness somewhere over the roof of the world* (257). (Italics added).

Duncan has had a sudden *revelation* of Aaron’s true nature, but he will make nothing of it. On the contrary, he then lets him into the house for the first time, though not without “disquiet” and “irritation”, and he accepts to follow the moonshiner to the still, if only in order to clear the house of him. This step proves more fateful than he imagined, since, at the still, Aaron tempts him into murdering Jordan. The crime over, Welsh is “in a trance”, but McCool takes charge, finding a burial place, helping him carry the body and dig a grave, giving him matter-of-fact advice. Then begins a strange “intimacy” between the two men, in which Duncan is attracted more and more to Aaron. On the day after the murder, Duncan wakes up at night to find Aaron by his bed:

His voice was an instant comfort; it banished at once the faint instinctive distress at his intrusion (276).

And although his presence gives him a “sense of peculiar dislocation”, he asks McCool to stay the night. Later, Aaron’s gift of a jug of aged whisky seems “a great thing”. The two men plan a future together in South America and they talk as they never have before. In the long hours when Duncan is overcome by nausea at the memory of his crime, the thought of Aaron is still “a stirring at his heart”. But the real test comes when a chance remark of old Logan about a strange dog reveals to Welsh Aaron’s astonishing “yet not so astonishing” cunning and insight:

The final touch, the rendering of the thing, had scarcely even called for an effort of subtlety. And he had succeeded. He had got what he had set out after, what on his own he had created by his own special insight (297).

But for Duncan this is no illumination into the darkness of Evil. Far from being repelled, “he understood how Aaron could do it, as hungry men do things which fly in the face of scruples” (*Ibid.*). What he regrets then is not the transgression he has been led to commit as a consequence of Aaron’s deed but the loss of his friendship:

If only Logan had not come tonight, had not seen the dog [...]. Then he never would have found out. He regretted that Logan had come; he thought of Aaron’s gentleness (298).

Before long, in his desolation and loneliness, he must make an effort to “recall what Aaron had done, had calculated with a wisdom as cold as a snake’s”. Soon he is “gazing at a chimera, then at nothing at all” (300). Even the idea that Aaron’s cunning is that of the serpent provides him with no clue to what is really involved. The ruin of his own life, he feels, is “a thing that in some guise would have happened of itself”. “He [has] himself to blame for this” – which is the truth, but not the whole truth – There remains only the lost moment of “communion” when they talked about the future. “The thought of Aaron’s glad face”, when he decides to get him out of the jail where the sheriff suspecting him has had him put, “brought a kind of serene joy”. (*Ibid.*) “Plus [le diable] agit dans notre vie, moins nous pouvons le reconnaître”, says Denis de Rougemont<sup>27</sup>. Duncan is no longer able to recognize the devil. Even when the reality of the jail-break during which the callous barbarity of McCool asserts itself again, and the hardships of their escape through the night bring flashes of insight to Duncan, he is not able to follow them through:

He remembered what he had felt, his anticipation of that moment when he should let Aaron out of the cell. Beside the actuality, how childish that seemed now; like a little boy’s dream of love. He thought of the blow, the deputy’s face down bleeding into the concrete; the little man’s exulting chuckle. Now he sat like one listening for the wind, waiting upon it for which way it would blow him next (310).

Duncan is fascinated, and “possessed” or in other words dispossessed. This condition explains “the combination of aimlessness and intensity in his life” which seems to Robert Penn Warren “purely pathological”<sup>28</sup>. No longer in full possession of his own self, he has repeatedly a sense of dislocation:

<sup>27</sup> Denis de Rougemont, *op. cit.*, 46.

<sup>28</sup> Of course, Welsh’s symptoms may well spell a definite pathological condition to the psychiatrist; but they also refer to another kind of reality. The fictional treatment of Duncan’s



It was as though he had gained, or lost, a peculiar angle of vision upon the most accustomed sights, the most habitual actions. In a way he felt like a stranger to it all; yet a stranger intimately briefed, foreknowing every detail that now confronted him. He went about with the continuous expectation that some natural jar involved in movement would tumble things into place (266).

His self-alienation makes it difficult for him to recognize his own face:

A face he would not have known stared at him from the mirror; a face as shrunken and damp and bloodless as that of one starved in the darkness of a cave (294).

He is haunted by a feeling of emptiness (289, 299). Even his body is “spent of meaningful sensation” (290). Having no longer a sense of himself as a determining force in his life, he feels “caught up in events already shaped” (302), and wavers from hallucinatory perceptions to impulses which he is unable to carry out. When he finally acts on the decision to rescue Aaron, he finds himself before the jail, deprived of purpose.

Moments later, gazing out upon a view so anciently, so tediously familiar, he was almost unmanned by a sense of the ludicrousness of his purpose. The reasons which he called up seemed like fictions, or dreams which had led him in his sleep to this place (301).

Yet at the end, he recovers some of his autonomy – in circumstances worth investigating.

The autonomous act – saving the sheriff from Aaron’s insensate, murderous rage – comes soon after Duncan has a sudden vision of his sister Margaret Mary:

Her face, her voice, were as distinct to him as a presence. He wondered at the difference in her, the overriding impression of a gentleness that had not been there in the past. *This was no illusion*. It was as though she had *come upon some obscure yet simple wisdom*; something he might have had for the asking. Perhaps she had been wanting to tell him, had been waiting only for him to ask (314) (Italics added).

---

self-alienation reminded me on several occasions of the description which Father Surin, the jesuit priest who exorcized some of the nuns of Loudun and became possessed in his turn, gave of his condition. “J’ai peu d’opérations libres. Quand je veux parler, on m’arrête la parole [...] A la confession, j’oublie tout à coup mes péchés; et je sens le Diable aller et venir chez moi comme en sa maison. Dès que je me réveille, il est à l’oraison; il m’ôte la pensée quand il lui plaît. Quand le cœur commence à se dilater, il l’emplit de rage; il m’endort quand je veux veiller”). (Cited by Giovanni Papini, *Le Diable*, translated from the Italian, Paris, 1954, p. 142). See also Julien Green: “Pas de pacte comme dans les histoires, mais paralysie progressive de la volonté. Je sais cela comme Bernanos savait cela ... (*Journal 1928-1958*, Paris, 1961, p. 813).

This is Duncan's first and only recognition of a positive force for good operative in his sister's life. And it may prepare, in its way, his deliverance from McCool's bondage. His free act is likewise made possible by a moment of insight, of dim realization that Aaron's terrible insanity is also his:

It was like a vision of some primordial rage, some blood-hunger long supposed to exist no more in the human heart. He wished to avert his eyes, but he could not; it had for him the sickened fascination of *an ulcerous infection in one's own flesh*. Suddenly his *thoughts of the future came back like so many dreams of ugly desires fulfilled* (315-16) (Italics added).

But this new freedom is also the result of his meeting with the sheriff and the reality of the Law. Mortiferous as it is, the world of Aaron is, nonetheless, a shadowy one, lacking substance. Most of the evocations of this world, indeed, suggest the non-substantiality of evil<sup>29</sup>. The key image in this context is, as has been seen, that of Aaron's ghostly dog<sup>30</sup>, which keeps going about moving or settling "like a mist", "the solidest thing about it [being] its eyes". At times, Aaron himself becomes "invisible, as relentless as an element" "only more substantial than a shadow" (272). Duncan is drawn, after Aaron, into a vacuum; he has a sense "as of the two of them afloat within a wandering sphere of light" (281). Shivering in the wilderness, he thinks of his house and fire: "The vision seemed equally cold with this. It was like a kind of balance between things that have no substance" (314). But when the sheriff appears, he brings the law into what was chaos – the wilderness of nature and the wilderness of two lost souls – he brings reality: his hand "hove above the edge like a startling reality into the place of phantoms" (316). Yet as his glance falls on Welsh, "it seem[s] to imply no comment" (*Ibid*). This glance which refrains from judgment<sup>31</sup>, yet acknowledges him, fills Duncan with "a vague impulse of gratitude". The Sheriff, whose calm is a provocation to Aaron, then asks Welsh about Jordan:

"You was the one done it to Jordan, wasn't you?"

The question caught Duncan off balance. Yet it was *by his own will* that he affirmed it with a nod and whispered "yes". The utterance raised an *instant gladness* in him, *a feeling like that of an unpromising door swung back upon a clean bright place*. He looked straight at the sheriff. "It was me. I killed him with that shotgun. He was sitting" (316-317) (Italics added).

<sup>29</sup> These evocations imply the existence of Evil, not its substantiality. "Dire que le Mal n'est pas une substance, une réalité, dire qu'il n'est rien, n'est pas pour autant nier son existence". (Henri Irénée Marrou, "Un Ange déchu, Un Ange pourtant", in *Satan* p. 41).

<sup>30</sup> "Familiars" were often dogs, one of the most famous being Prestigiarius, the dog of Dr. Faustus. (C.P., *Le Diable et ses Métamorphoses, Etude Historique*, Paris, 1882, p. 37-38). See also Margaret A. Murray, *The God of the Witches*, London, 1962, p. 58-63).

<sup>31</sup> The Devil sets up as a Judge and rails (Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 42-43). But Michael, the archangel, contending with the Devil about the body of Moses "durst not bring against him a railing accusation" (*Jude*, 9).

The restoration of Duncan's relation with the representative of Justice is abhorrent to Aaron who cuts it short. The brief contact, however, has a redemptive value: the protagonist is able to make a free gesture. By next opposing Aaron and forgetting about his own security he shows that he has, at least for the moment, been delivered from the thralldom of evil. The fact that the exchange with the sheriff, although no promises are made, no solace offered, has a liberating influence which will carry over into Duncan's next act is what distinguishes this moment from the temporary release which Welsh had experienced, after the murder, when Aaron soothed him:

Patiently, as though Duncan had been a child, Aaron laid his fears. All of them, until, in a pause, Duncan was left with a sense of release, of absolution almost. In this sudden bath of innocence he floated (277).

But the next instant "the lightness was gone. He felt as if he were pressed down against the pillow" (*Ibid.*). For Aaron's can only be a mock absolution, whereas the meeting with the sheriff is the moment when Grace mysteriously works.

But are Duncan's ultimate acknowledgement of his crime and his selfless intervention to save the lawman's life atonement enough? In other words, is he saved? Nothing is less sure. The conclusion of *The Innocent* is ambiguous:

At last he found himself unable to remember so much as what had preceded this. He knew only that he had drifted into a world where there was a terrifying absence of all things that the mind and the senses can know. Except that there was light, and he could see. He might, in fact, have been nothing else than an eye without a body, without even a lid to close against the insufferable brightness of the sun. More and more he became conscious of the light. It became a kind of agony he had never experienced before. He longed to shut it out, to close or avert his eye. But there was no way. Until of itself his vision clouded as with an uprush of tears. The light became almost bearable. As his eye clouded more he could look at it without pain (319).

So far, so good. But the last sentence seems to leave the question open:

At last, when he saw that the light would vanish completely, he had reached the point of regretting that he had to be left in the oncoming dark (*Ibid.*).

The closing image of oncoming darkness is baffling, (unless of course one regards the sentence as a simple description of a man's physical death but one cannot read the whole novel as a spiritual allegory and then take the last words at face value). It is perhaps possible to understand the sentence as signifying that

the moment of birth  
Is when we have knowledge of death<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> T. S. Eliot, *The Cocktail Party*.

If this is what Madison Jones intended, it is perhaps to be regretted that the phrase “oncoming dark” should have been allowed to come at the very end of the sentence and of the novel, providing a dramatic effect, undoubtedly, but obscuring the meaning in two contradictory ways. It seems to suggest that either darkness is all there is after life or that Duncan, who has lost his chance at seeing the Face of God, is damned. The first interpretation does not quite fit the story as interpreted here. It is, however, in keeping with Thomas Curley’s reading of *The Innocent*, which takes the novel to be the illustration of a conception of evil similar to Valery’s *Toute Puissance du Néant*<sup>33</sup>. But although the final sentence seems to assert nothingness and thus to reduce the story to a tale of violence “full of sound and fury, signifying nothing”, the body of the novel presents ‘derealization’, emptiness, the *increasing* diminution of being in the life of Duncan not as a fact of human life but as the result of his *consent* to evil. And as far as Aaron is concerned, not only does the law triumph over him but more significantly his everlasting *hunger* proclaims his awareness of an Unimate Good<sup>34</sup>. Aaron does not yearn like Valery’s Satan for Uniqueness but for duplication, the power to remake the world in his own image. The second hypothesis makes of God a very wrathful God indeed. This might well be the view of Him which the novel is meant to convey, since Christ, except for a brief allusion to the Beatitudes, is strangely absent from *The Innocent*. However the jealousy of God is not fictionally dramatized in the novel. The jealous Lord of the Old Testament made himself heard; he issued warnings, he thundered. But in *The Innocent*, although there *are* prophets, they are false prophets. Garner who preaches Love and Christ exerts such a baleful influence that in his presence, an old minister about to give Edward Welsh the last comforts of religion cannot fulfill his duty; and as Garner stands there gloating, Duncan is reminded “of Satan, how he wants through the last moments to snatch the tottering victim” (115). Even Virgy, gifted with prophetic sight and conscious of the evil in herself, attaches too much importance to mundane values where Duncan is concerned, and, clearly, she addresses herself on at least one important occasion to his darker self (178). Whatever Virgy’s case – and she would deserve a special study – God is made to give few signs in the fictional world of *The Innocent*<sup>35</sup>. On the whole

<sup>33</sup> Thomas Curley, *op. cit.* This review, though short, has the merit of centering the discussion squarely on the problem of good and evil.

<sup>34</sup> On the whole, and on this particular point as well, *The Innocent* can be taken as an illustration – more complex and vivid than my abstract scheme of interpretation suggests – of the following statement by Reinhold Niebuhr: “The idea in Hebrew mythology that Satan is both a rebel against God and yet ultimately under his dominion, expresses the paradoxical fact that on the one hand evil is something more than the absence of order, and on the other that it depends upon order. There can be disorder only in an integrated world ... (*An Interpretation of Christian Ethics*, N.Y., 1956, p. 72).

<sup>35</sup> It could be argued that Duncan does not want to listen to her prophecies. Before his marriage, he refrains from visiting her although she asks him to, for fear “she might interfere by something she said with this happiness which he felt to be so delicate” (161).

the reader is not really prepared to accept the harshness of God's judgment, nor the starkness of the ending.

On the other hand, it must be stressed again that the mysterious ways of Grace have been working in one character's life. Awkward, rigid, old-maidish Margaret Mary is not only able to make the necessary adjustment to marriage (and to Garner). She is the only character in the book who is able to change without denying the past; for she, at first, changes by recovering something lost "which had lain submerged through all these years and only lately perhaps had become visible again" (190) until she discovers "some obscure yet simple wisdom" (319). In moral terms, she manages both to see through her husband, that is to say, to know evil and not give in to it, and to acquire a new warmth and gentleness. It does seem as though she succeeds in reconciling herself both to herself and to the world through faith. Besides her moral renewal spreads quiet ripples around her; Garner becomes less certain of himself, beset by "an all but invincible doubt" which he yet persists in refusing (286). The image of her newfound wisdom presents itself, as has been seen, to Duncan in the last moments of his life. This vision of Margaret Mary fulfills a double function: on the level of the particular action, it serves as an effective reminder, to Duncan, of a wisdom that all men can achieve. On the level of the thematic center of the novel, it serves as a reminder to the reader of the reality of human goodness in a fictional world darkened by the shadows of evil. Of course, Margaret Mary's goodness is not that which Duncan longed for at the beginning of the action, a "purity" that should be "either one thing or another"; symbolically her face seems to have two sides, a "clear" and a "blemished" one. Albeit limited by human finitude, this goodness is nonetheless very real. One may perhaps regret that the character that embodies it should not have been more fully developed. One would like to have a clearer idea of the processes by which Margaret Mary's life is renewed. Whereas we watch Duncan's loss of integrity step by step and have a very vivid presentation of the inner and outer forces that shape his life, we must take Margaret Mary's self-realization on faith, so to speak, and can only abstractly assume, from the book's implicit theology, that, since man cannot transform himself, she is brought to wholeness by the action of God's power. But this is a minor cavil, originating in an extra-literary, Thomas-like desire to see Goodness fictionally embodied and to touch its narrative texture. After all, the telling of her recovery would have structured an altogether different story. From a certain point of view, it is enough that her fleeting image should be allowed to glimmer in the darkness of *The Innocent*, to affirm, however flickeringly, the mystery of Grace against the mystery of Evil.

As conceived in this work, the encounter with Evil presents a number of difficulties to the novelist. Today's reader is not often willing to acknowledge the existence of the supernatural, outside of genres, the ghost story, science-fiction, etc., where some of its potentialities are exploited while simultaneously defused and made acceptable to the most rationalistic mind. In the words of Flannery O'Connor,

the supernatural is an embarrassment today even to many of the Churches. The naturalistic bias has so well saturated our society that the reader doesn't realize that he has to shift his sights to read fiction which treats of an encounter with God<sup>36</sup>.

A first series of problems then is created by the necessity of making the supernatural fictionally credible in a narrative of present-day life with a realistic surface. That Madison Jones succeeded in doing so the critical reception of the book makes clear. The early reviewers do not seem to have been bothered by the demonic nature of McCool; in fact, most of them seem unaware of it, with the exception of Thomas Curley who remarked on the "epiphany" that the momentary image Duncan has of Aaron through the window, and his memory of it constitute. This is partly to be explained by Madison Jones' extensive but careful use of the supernatural. The novelist skillfully locates many of his supernatural effects either in the margin of the action, as instanced by the crow that keeps close to Virgy and by the auditory hallucinations? – perceptions? – of several characters, or in the setting itself, e.g. the stretch of country, "where creatures out of the past lived a silent spirit-life, and showed themselves sometimes on rainy nights as wandering fires along the border of their little kingdom" (6) and where Chief tenses and scares at unseen things. The world of *The Innocent* hides another one that is half-revealed from time to time by sudden shifts and dislocations. This sense of the presence of invisible things both prepares the introduction of the demonic figure and paradoxically distract, from it, because the supernatural is in a sense diffused.

But the acceptability of the supernatural results above all from the choice of viewpoint. Aaron is presented mainly through the eyes of Duncan Welsh or from the stance of a narrator keeping close to him. Therefore most of our impressions of Aaron can be ascribed to Duncan who has a sense of the Satanic. (Garner and Jordan both make him think of Satan, 115 and 177). Welsh wonders at the fact that the moonshiner never seems to sleep and meditates:

This was part of the reason perhaps, why his eyes had that unusual yellow and luminous look, like a cat or an owl whose eyes are made for the darkness. Apparently he sat there most of the night, not even whittling, just sitting, gazing.

This is perfectly realistic; we do not know but Aaron may sleep, unbeknownst to Duncan. Yet the unnatural qualities of McCool have been casually suggested and strengthened by the comparisons with two animals associated with infernal powers, the cat and the owl. Farther, as Duncan's grasp upon reality diminishes and his imagination grows more disordered the demonic suggestions crop up more frequently and are more and more marked – while remaining unexceptionable:

<sup>36</sup> Flannery O'Connor, *Mystery and Manners*, N.Y., 1970, p. 163.

Aaron's voice startled him [...]. It suggested the snarl of a catamount enraged, intruded upon in the sanctity of its den. Duncan fancied that his eyes glowed in the dark. He envisioned his face at just such another moment in a spasm of uncontrol that night at the still (309).

When told that

all at once [Duncan] was dizzy. The figure of Aaron crouched with his pistol in the white light of dawn seemed to writhe faintly (315),

the rationalist reader may discount this as a mere impression of Duncan's. Throughout the novel, in fact, it is possible to reject the vision of Aaron as a devil because it appears as the product of a neurotic mind, all the more so since Duncan himself, although apparently dimly aware of Aaron's true nature, never acts on this knowledge (which shows him indeed to be "possessed"). Furthermore even in the parts of the narration which may be ascribed to the unrepresented narrator, many allusions to the supernatural are carried through metaphors and comparisons, as when the dog is said to be like a horror suddenly blossomed into flesh". Consequently it is easy to overlook their deeper significance and to consider them as mere verbal effects.

In fact, much of the responsibility of the interpretation is shifted neatly on the reader himself. Not only must he, in the last analysis, decide on Duncan's reliability. But he is also involved, willy-nilly, – in the *construction* of McCool. Sometimes the description is matter-of-fact and it is the reader himself, not Duncan, who is made dizzily to wonder at what, or who McCool is. One such passage occurs when at night Duncan wakes up from his first sleep after the murder to find Aaron at his side:

For the moment after waking he rested, in abeyance, warm in the sense of being watched over. Gradually he made out a distinct shadow on the ceiling above him. It shifted slightly. He sat up. Aaron, squatting before the fire, looked around (276).

The reader grows uneasy because he is being made to see the shadow before the man. Through the next three pages, Duncan repeatedly observes Aaron's shadow without anxiety, indeed with a sense of comfort. But the reader is increasingly impressed by the repetition of the *word* (It recurs four times on a single page: "Duncan watched his shadow on the ceiling". "The shadow stirred a little", "the shadow had moved to one side", "the shadow was as still as ever when Duncan had laid back on the pillow again. For minutes it did not cease to hold him as rapt as if the future were spelled out within it" (278)). The recurrence of the image hammers at the reader's consciousness until he identifies, or rather reduces, Aaron to the unsubstantial but sinister shadow. Sometimes the juxtaposition of actions takes on a significance for the reader, which it has not for the protagonist. Duncan is roused from terrifying nightmares by Aaron:

He was stirred by Aaron out of an unshapen dream of ugliness which made him writhe, of uncleanness which stopped his breath [...]. Aaron gave him a drink of water. But it came back, with additions. Through it all, as through a miasma, he saw the familiar faces, but distorted now, grown vile, hideous in the last festering stage of putrefaction. His lids would not shut out the sight; it met him wherever he turned. Aaron's hand was on his shoulder. "You better stay awake a while. You sound like something out of the pit" (277-278).

Here, the narration, interrupting the account of Duncan's nightmares with reports of Aaron's simple gestures, introduces a link, perceived by the reader alone, between the kind friend and the horrible visions, so that we have the impression that vileness meets *us* wherever we turn; and thus Aaron's image, "you sound like something out of the pit", acquires a greater impact. It becomes more than a comparison and can almost be received as a statement of fact by someone who should know what he is talking about. Finally, the interpretation of Aaron's role depends to a very great extent on the reader's capacity or willingness to extend the associations of some of the key images, the animal imagery<sup>37</sup>, the forest, the fire, light and darkness, etc... Accordingly, Aaron may be regarded as a moonshiner with the brutality of a Mickey Spillane tough, as a kind of Iago<sup>38</sup>, as one of the damned, or in this view as a representative of a power in the world, whose reality is outside the will of men, although it works in and through them, and which it is convenient to call the Devil. What's more, the very opacity of the novel, in this respect, is an aesthetic asset, because it makes no more demands on the reader's credence than he is ready to give, while it does not detract from the validity of its metaphysics, since the Devil in any case is not easily named.

If to make the supernatural acceptable outside of fantastic fiction is difficult, the creation of a fictional *devil* raises specific problems. The novelist encounters a difficulty which is close to that met with by theologians. For, as Paul Ricœur has pointed out, we do not know "what Satan is, who he is, nor whether he is Someone. For if he were someone it would be necessary to intercede for him"<sup>39</sup>. Similarly, the novelist must draw a convincing fictional character, which can only mean individualizing him, and at the same time he must not realize him too fully or we would cease to be aware of the mystery of Evil and would be interested instead in the mystery of the human psyche. We might even come to empathize with him. It seems to me that *The Innocent* balances very nicely on this tightrope. For one thing, the action, as far as Aaron is concerned, focuses exclusively on the relation between him and Duncan, so that we never see him by himself, but always as an evil outside the protagonist yet

<sup>37</sup> In the Bible, the Devil is compared to a wolf (*John*, 10: 12) to a roaring lion (*I, Peter* 5: 8), and of course a serpent (*Genesis, Revelation* 12: 9, 20: 2). All these comparisons can be found in *The Innocent*, but the dominant image is that of the feline.

<sup>38</sup> See "Guilt-ridden Dixie" and "South in Ferment".

<sup>39</sup> Paul Ricœur, *Finitude et Culpabilité, la Symbolique du Mal*, Aubier, Paris, 1960, p. 243.



inseparable from him<sup>40</sup>. Then the action is mostly limited to temptation scenes; the temptation to engage in conversation with him, to agree to helping him break the law, the temptation twice offered – once refused – to participate in the whisky run, the temptation to murder, etc... As the structure of temptation is still a structure of *man's* sin<sup>41</sup>, this, together with the fact that the scenes are narrated from a viewpoint close to Duncan, enables the novelist to define a man-oriented situation without venturing into demonology, on one hand, and to concentrate on the victim rather than on the tempter, on the other hand. However, once the narrative turns to the growing intimacy between tempter and tempted, Aaron stands out more as a (fictive) human being and the reader is in his turn tempted to sympathize with his need for companionship. The escape scene comes in time to restore Aaron to his former dimension. Finally, by connecting structurally and thematically the sin of Ezra, the sinfulness and later the transgression of Duncan, and the Evil of McCool, Madison Jones creates a demonic figure which is fictionally credible. In the narrative sequence as well as in the thematic development, McCool appears as the incarnation of the same propensity to evil which is operative in the other characters, and, to this degree, plausible, too. But he is also a *nec plus ultra* of Evil, endowed with supernatural powers of corruption. (Here the use of the shadowy dog which haunts Duncan with its “stink of putrefaction proves a useful device, drawing attention away from the person of McCool, but not from essential Evil). Evil is then seen as a “figure-limite” whose fictional existence seems of a different order. It seems to me to be a measure of the novelist's narrative power that we can at the same time feel a sort of horrified pity for McCool and be truly appalled at his moral blindness, and more importantly, at once accept him as a fictive human being and see him as pure Evil and therefore non-human.

Needless to say, Madison Jones' concern with the demonic in *The Innocent* ought to be replaced, if it is to be properly understood, in the context of the literature of evil – both fictional and theological – in general, and in the context of Southern thought and fiction, in particular. It should also be weighed against the treatment of sin and guilt and the spiritual life, in Jones' later work. Such an attempt, however, is beyond the scope of this article whose aim was simply to analyze the nature and function of evil in the terms set by the narration. Its hypothesis that, although he appears in his favourite disguise, that is to say incognito<sup>42</sup>, the devil is the main antagonist of the

<sup>40</sup> So inseparable, in fact, that “McCool may be interpreted as a Dostoevski-Conrad double, or perhaps a Freudian id”, in the words of Richard K. Meeker, *op. cit.*, p. 169. But as Otto Rank has shown, this kind of double can be personified by the devil (*Don Juan et le Double*, Paris, 1973, p. 106). So we are really discussing the same thing, however different the angle.

<sup>41</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 243.

<sup>42</sup> The devil's first trick is his incognito, says Denis de Rougemont who also quotes Baudelaire's “profound” statement, “La plus belle ruse du Diable est de nous persuader qu'il n'existe pas”. However, the idea is old and had for instance been formulated by Sir Thomas Browne, “The subtlest of all Satan's stratagems is to pretend his own non-existence in general”. (Cited by Basil Willey, *The Seventeenth Century Background, The Thought of the Age in Relation to Religion and Poetry*, (N.Y., 1955), p. 61.

tale, may seem gratuitous to some<sup>43</sup>, as gratuitous indeed as that of the existence of the Evil one himself. It should at least prove, if nothing else, that a story which has been slightly described as “strictly a product of the moonshining Bible Belt” has relevance to one reader nurtured in a far different tradition.

---

<sup>43</sup> After this article was completed I came across an essay of Madison Jones (“Craft as Mirror”, *Sewanee Review*, LXXXII, Winter 1974, 179-189) in which he tells about the genesis of *The Innocent*. It was too late for me to take it into account but on the whole Jones’ description of the “discovery” of his theme bears out my contention as does for instance the following statement: “Adam ate of the tree of the knowledge of good and evil and was cast out for ever, and we all share his condition [...]. The “innocent” who reenters the garden is destined to find that it is not God but Satan who walks there now. So with my hero. His flaw leads him into the hands of the Enemy, who destroys him” (185).

# L'art de l'emblème : sens unique ou sens multiples ?

JEAN-JACQUES CHARDIN♦

On sait la grande vogue des emblèmes de la Renaissance à l'époque classique, en Angleterre comme sur le continent, et la disparition progressive de cette forme d'expression artistique à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. On connaît, en Angleterre, les grands recueils de Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems* (1586), de George Wither *A Collection of Emblems, Ancient and Modern* (1635), en France, *L'Hécatongraphie* de Gilles Correzet ou *Le Livre d'Armoiries* de Georgette de Montenay. On sait également combien la littérature de cette époque est redevable à l'emblématique : lorsque Shakespeare fait dire à Titania amoureuse de Bottom et sa tête d'âne, «So doth the woodbine the sweet honeysuckle/Gently entwist; the female ivy so/Enrings the barky fingers of the elm», il recourt à une série d'images emblématiques (*A Midsummer Night's Dream*, IV, I, 41-3). On peut aussi penser à l'utilisation que fait Donne de l'image du compas dans «A Valediction Forbidding Mourning», image de constance dans la mutabilité. On peut enfin évoquer les poètes chrétiens du XVII<sup>e</sup> siècle, comme Henry Vaughan dont la page de titre du *Silex Scintillans* (1650) est ornée d'un cœur de pierre embrasé par l'éclair divin et dont le feu se transforme en larmes, emblème qui croise un écho de St Augustin (le motif de l'embrasement du cœur étant, dans *Les Confessions*, le signe de la conversion) et une réminiscence de la tradition de la Schola Cordis illustrée en Angleterre par un emblématisseur comme Christopher Harvey. L'emblème fait clairement partie de l'horizon culturel de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle.

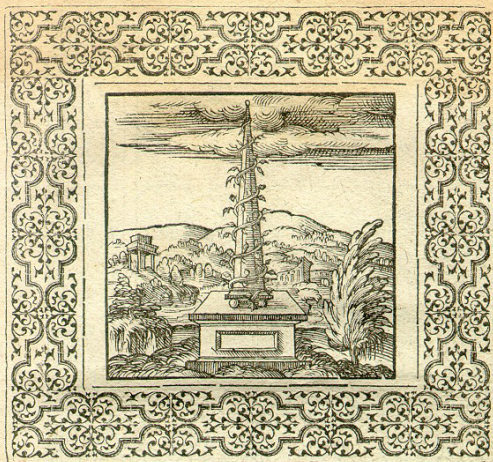
La structure verticale tripartite de l'emblème, inscription en haut, ou sentence, ou encore adage, généralement en latin, puis dessin, ou pictura, et glose poétique en dessous, a été fixée par Alciat dans son *Emblematum Liber* publié à Augsbourg en 1531. Ce protocole par lequel le dessin est incrusté entre deux strates textuelles correspond au sens étymologique du mot «emblème» que rapporte Geoffrey Whitney dans l'adresse au lecteur de son édition de *A Choice of Emblems* (1586) :

---

♦ Jean-Jacques Chardin, *Université Marc Bloch, Strasbourg 2*.

Illustrations reproduced with the permission of Rare Books and Manuscripts, Special Collections Library, The Pennsylvania State University Libraries.

*Te stante, virebo.*



**A** MIGHTIE Spyre, whose topp dothe pierce the skie,  
 An iuie greene imbraceth rounde about,  
 And while it standes, the same doth bloome on highe,  
 But when it shrinkes, the iuie standes in dowl:  
 The Piller great, our gracious Princes is:  
 The braunche, the Church: whoe speakes vnto hir this.

I, that of late with stormes was almoste spent,  
 And brused fore with Tirants bluddie bloes,  
 Whome fire, and sworde, with persecution rent,  
 Am nowe sett free, and ouerlooke my foes,  
 And whiles thow raignst, oh most renowned Queene  
 By thie supparte my blossome shall bee greene.

A

*Qua*

It resteth now to shewe breeflie what this worde Emblem signifieth, and whereof it commeth, which thoughe it be borrowed of others, and not proper in the Englishe tonge, yet that which it signifieth: Is, and hathe bin alwaies in use amongst us ... is as much as to say in Englishe as To set in, or to put in.<sup>1</sup>

Par ailleurs, Whitney proclame très clairement, dès la page de titre de son édition, le projet didactique qu'il assigne à l'emblème :

A worke adorned with varietie of matter, both pleasant and profitable: wherein those that please may finde to fit their fancies: Because herein, by the office of the eie, and the eare, the mind may reape double delighte throughe holsome precepts, shadowed with pleasant devises.

Il faut plaire et éduquer. L'objectif et la formulation ne sont pas sans rappeler les principes de l'art oratoire définis par Cicéron dans l'*Orator*, « probare, delectare, flectere ». Mosaique de signes littéraires et visuels, juxtaposition, ou conjugaison plutôt, de codes sémiotiques différents, l'emblème s'apparente à l'art de l'éloquence qui cherche à toucher l'âme par le truchement des sens, la vue et l'ouïe, en particulier. Cette exigence pédagogique, entendre et voir pour savoir, revendiquée par tous les emblématises, d'Alciat à Quarles dans ses *Emblems Divine and Moral* (1635), conditionne un rapport dialectique entre les trois parties de l'emblème qui doivent œuvrer ensemble et de façon strictement convergente à la promulgation du sens, la spécificité de chacun des codes sémiotiques s'alliant au bénéfice d'un dialogue intime à sens unique. Il est clair pourtant que si tous les emblèmes opèrent selon ce modèle, une tension est souvent à l'œuvre entre texte et image pour créer un entre-deux de la signification. Ce sont les modalités de cette articulation entre sens unique et sens multiples que j'aimerais analyser ici brièvement.

« Te stante, virebo » de G. Whitney (fig. ci-contre), est un emblème sur l'alliance entre la monarchie et l'église d'Angleterre, entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel. Le déchiffrement de l'image ne va pas de soi pour un lecteur d'aujourd'hui alors qu'il est à peu près certain qu'il était relativement transparent pour un homme cultivé du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, la figure de l'obélisque à trois côtés, posé sur un piédestal et perçant le ciel, avait été codifiée par Francesco Colonna, dans *Le Songe de Poliphile* (1499), grand livre de rébus de la littérature de la Renaissance, comme exprimant la conjugaison du passé, du présent et du futur, c'est-à-dire l'éternité. À ceci, Pierio Valeriano ajoute dans ses *Hieroglyphica* de 1556, ouvrage qui tente de trouver les racines du christianisme dans la symbolique gréco-latine païenne

<sup>1</sup> Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes, and other devises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*. (Imprinted at Leyden in the House of Christopher Plantyn by Francis Raphelenguis, 1586). Voir site internet <http://emblem.libraries.psu.edu/whithey01.htm>

62. *Amicitia, etiam post mortem durans.*

To R. T. and M. C. Esquiers.



**A** Withered Elme, whose boughes weare bare of leaues  
 And fappe, was funke with age into the roote:  
 A fruitefull vine, vnto her bodie cleaues,  
 Whose grapes did hange, from toppe vnto the foote:  
 And when the Elme, was rotten, drie, and dead,  
 His branches still, the vine abowt it spread.

Which shoves, wee shoulde be linck'de with such a frende,  
 That might reuiue, and helpe when wee bee ende:  
 And when wee stoope, and drawe vnto our ende,  
 Our staggering state, to helpe for to vphoulde:  
 Yea, when wee shall be like a fencelesse block,  
 That for our sakes, will still imbrace our stock.

*Virgil in Mœcena-  
 tis obitum.  
 Et deest, & certe vniū  
 tibi semper amicus,  
 Nec tibi qui mori-  
 tur, desinit esse tuus.  
 Hic ego quisquid ero,  
 amores interq. fœcillas,  
 Tunc quoque non po-  
 tero non memor esse tui.*

*Quid. 3. Pont. 2. 3.*

*Ise iubet Pylades charum periturus Orestem:  
 Hic negat, inq. vicem pugnat vterque mori,  
 Extiit hoc vnum quod non conuenerat illis:  
 Cetera pars concors, & sine lite fuit.*

*Poten-*

et chrétienne et les hiéroglyphes égyptiens, que l'obélisque est l'expression de la fermeté et de la puissance des monarques. Il n'est alors pas difficile de construire le sens de cette figure, utilisée par Whitney pour signifier le prince. Quant au lierre de couleur verte, enserrant l'obélisque dans un mouvement de torsion de droite à gauche, Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* rappelle qu'il fait partie non pas des plantes sauvages, mais de celles qui sont les amies des hommes et qui concourent à l'œuvre de la civilisation. Pline avait antérieurement signalé que le lierre était lié à la célébration de la divinité (*HN*, livre XVI, xxxii, 78 ; livre XVI, iv, 9).

Le déchiffrement de l'image de l'emblème s'opère donc de façon verticale, selon les lois d'une grammaire symbolique codifiée par le savoir des anciens qui doit éveiller la mémoire des choses lues.<sup>2</sup> Dans un ouvrage très érudit, *Symbolique humaniste et emblématique*, Anne-Elisabeth Spica rapproche les emblèmes des arts de mémoire hérités de la rhétorique antique<sup>3</sup> et avance l'hypothèse très séduisante que la conception des images qui sous-tend le travail des emblèmes est redevable aux délibérations du Concile de Trente (1564) qui avait établi la « séparation pour mieux les réunir par le lien du symbole, de la représentation matérielle et de l'idée figurée ».<sup>4</sup> L'image fonctionne donc moins comme mode de représentation que comme mode de signification. Pour parler en termes plus nettement platoniciens, ce qui est réel n'est pas ce que l'on voit et la lecture d'un emblème, de sa *pictura* plus précisément, procède de l'image vers l'objet représenté et de l'objet représenté vers le concept signifié, le principe de figuration reposant sur le postulat que toute chose visible n'est que le reflet d'une idée invisible.<sup>5</sup> Le texte, quant à lui, n'explique pas l'image, car celle-ci n'a pas à l'être, il se contente de redire le déjà dit du dessin. Ce processus de duplication entre les deux codes sémiotiques est à l'œuvre dans tous les emblèmes. Nous en voyons un exemple tout aussi probant dans un autre emblème de Whitney, « *Amicitia, etiam post mortem durans* » (fig. ci-contre).

L'image de l'orme entouré d'une vigne combine simultanément un passage du Psaume 128, où il est dit que Dieu bénit l'homme qui le craint, qui vit de son travail et dont l'épouse est comme « a fruitful vine » poussant à côté de la maison, à deux échos de Pline relatifs à l'amitié entre l'orme et la vigne (*HN*, livre XVI, xxix, 72, livre XVII, xxxv, 199-200), l'orme étant propice à la croissance des autres plantes. Ici encore, le mode de fonctionnement de la *pictura* est strictement de l'ordre de la figuration, le concept auquel le dessin renvoie est l'amour. Le visible se donne à lire, sa lisibilité étant une fois encore rendue possible par la prégnance d'un code culturel recelé dans

<sup>2</sup> Voir l'introduction de Jean-Pierre Guillermin à Cesare Ripa, *Iconologie* (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1987).

<sup>3</sup> Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique* (Paris: Honoré Champion, 1994), p. 107-109.

<sup>4</sup> Anne-Elisabeth Spica, p. 124.

<sup>5</sup> Voir à ce propos les analyses de Gisèle Mathieu-Castellani dans le chapitre 3 de *Emblèmes de la mort: le dialogue de l'image et du texte* (Paris: Nizet, 1988) auxquelles je suis redevable.

l'Écriture sainte et les textes anciens. La lisibilité de l'image, à laquelle concourt aussi l'*inscriptio* latine, est renforcée par la réminiscence sous-jacente d'un adage d'Erasmus intitulé «*Amicorum omnia communia*» (tout est commun chez les amis), dans lequel Erasmus fait de l'amitié un écho de la charité et une version de l'amour chrétien. L'icône est bien une rhétorique silencieuse, «une parleuse muette», pour reprendre la métaphore de François Menestrier dans son *Art des Emblèmes* de 1662.<sup>6</sup> Quarles à ce propos qualifie l'emblème de «silencieux parable». Notons aussi que dans l'emblème de Whitney, l'image ne se soucie pas d'une présentation organisée selon les lois de la perspective, «*perspectiva artificialis*» qui, à la Renaissance cherchait à «reproduire la vision d'un œil unique, immobile, placé à une distance fixe du plan figuratif».<sup>7</sup> La perspective est un œil qui regarde, c'est aussi une raison qui structure les plans successifs du tableau en fonction de lois mathématiques précises. Mais il est clair que la lecture d'un emblème n'est pas une activité de l'ordre du raisonné.

Quant au texte de Whitney, il ne propose pas une explication de l'image; il débute par une narration-description qui mêle le passé au présent, l'utilisation du présent au vers 3 (peut-être pour des questions de rimes) assurant le passage du mode raconté à l'hypotypose, figure de rhétorique par imitation que Puttenham, dans son *Arte of English Poesie* (1589) définit de la manière suivante :

The matter and occasion leadeth us many times to describe and set forth many things, in such sort as it shoulde appeare they were truly before our eyes though they were not present, which to do it requireth cunning.<sup>8</sup>

Et l'hypotypose, ainsi conçue, subordonne la lecture au regard, comme le rappelle Bernard Vouilloux dans *La Peinture dans le texte*<sup>9</sup>, en convertissant l'écrit en spectacle. La deuxième strophe du poème accentue encore la picturalité du texte en s'efforçant de montrer un concept («Which showes...»). La fonction du mot est bien de stimuler, dans l'atelier mental, une production d'images porteuses d'idées et de concepts. Ainsi l'emblème est ce dialogue intime entre l'icône et la rhétorique qui convergent ensemble et de façon réversible vers une signification unique au service de laquelle le mot fait voir et l'œil qui lit écoute.<sup>10</sup> Alciati, dans un emblème qui porte

<sup>6</sup> Cité par Anne-Elisabeth Spica, p. 137.

<sup>7</sup> Voir Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* (Paris: Les Editions de minuit, 1975), p. 10.

<sup>8</sup> George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), ed. Edward Arber (London: 1869), p. 245.

<sup>9</sup> Voir Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, (Paris: CNRS Edition, 1994), p. 49.

<sup>10</sup> J'emprunte la métaphore de Claudel à un article de Marc Fumaroli sur la peinture de Poussin: Marc Fumaroli, «'Muta eloquentia': la vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin» in *L'Ecole du silence: le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris: Flammarion, 1998), p. 189-231.





pour titre « Fidei symbolum » (fig. ci-contre) complexifie ce rapport de réversibilité en l'affirmant tout en le dénonçant.

La pictura de l'édition de 1621<sup>11</sup> présente trois personnages masculins, la Vérité, qui tient la main de l'Honneur et entre les deux, au centre, l'Amour chaste. L'organisation même de ce dessin commande sa lisibilité : il faut déchiffrer de gauche à droite et comprendre que la Vérité accouche de la foi, que l'Amour chaste la nourrit et que l'Honneur la tient au chaud. C'est ce que dit le texte latin (celui de l'édition princeps de 1531) qui confirme bien que le sujet de

cet emblème est la génération de la foi. Étrangement le texte parle de signes et non pas d'images ou de figures ou de représentations. « Signum », c'est ce qui se donne à voir ou ce qui donne à voir. Le *Lexique de la prose latine de la Renaissance* donne comme traduction de « signare », « nommer », « désigner ». <sup>12</sup> Et le dictionnaire latin de Thomas Elyot, *Dictionary*, publié en 1538, donne comme traductions de « signum », « a sign, token, or marque » et de « signare », « to showe by a sign, or token, to write », <sup>13</sup> ce qui tendrait à indiquer que « signum » est à la fois l'image qui dénote, le concept qui est caché derrière et la trace écrite qui signifie. En d'autres termes, l'emblème est une *ut pictura poesis* qui pose clairement le signe visuel et le signe littéraire comme équivalents dans un rapport d'analogie avec le concept signifié. « Fidei symbolum » révèle ainsi le mode de signification symbolique sur lequel repose l'emblématique, mode métonymique par lequel le symbole n'est que l'adéquation parfaite car univoque et pourtant arbitraire entre le mot ou l'image et l'idée abstraite. Cependant, cette congruence entre message verbal et message iconique n'est pas sitôt affirmée qu'elle est dans le même temps questionnée.

Il est tout de même étonnant de figurer la vérité toute nue par un homme habillé. De surcroît, si la pictura se décode de gauche à droite, le texte, lui, en donne une version inversée, de droite à gauche, ce qui paraît mettre en question le sens premier donné par l'image. Enfin, la pictura se présente ici comme une variation masculine sur le motif des trois Grâces, avec l'Amour qui dans les représentations conventionnelles joint Pulchritudo à Voluptas. Mais lorsqu'il est allégorisé par une figure masculine,

<sup>11</sup> Andreae Alciati, *Emblemata cum commentariis claudii Minois i.c. Francisci Sanctii Brocensis et notis Laurentii Pignorii Patauini* (Patauij: Apud Petrum Paulum Tozzium sub signo ss. nominis Iesu, 1621). Voir site internet <http://www.mun.ca/alciato/text.htm>

<sup>12</sup> René Hoven, *Lexique de la prose latine de la Renaissance* (Leyden and New York: E. J. Brill, 1994).

<sup>13</sup> Thomas Elyot, *Dictionary* (1538) (Menston: The Scholar Press Limited, 1970).

l'Amour chaste a souvent les yeux bandés, comme dans *l'Allégorie du Printemps* de Botticelli, ou dans les *Hieroglyphica* de Valeriano, ou encore dans l'allégorie du Titien *The Blinding Of Love* qu'a bien analysée Edgar Wind dans ses *Pagan Mysteries in the Renaissance*.<sup>14</sup> La cécité est le signe du triomphe sur les passions. Ici, l'Amour a simplement les yeux fermés ou baissés, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Et dans la version de 1549,<sup>15</sup> encore plus proche d'une représentation des Trois Grâces, le petit Cupidon n'a pas non plus les yeux bandés. Comme si l'emblème s'ingéniait alors à faire dire à l'image autre chose que ce que le texte montre, pour instaurer entre l'icône et la rhétorique, un hiatus, une aire de jeu, un entre-deux du sens qui n'est pas encore le sens multiple, mais qui n'est déjà pourtant plus tout à fait le sens unique, contestant du même coup le mode de signification de l'emblème lui-même. L'emblème se met en scène pour affirmer son fonctionnement symbolique et en montrer simultanément les limites. Cet espace interstitiel est exploré de façon savante par Henry Peacham dans son *Minerva Britanna* de 1612.

Ce livre d'emblèmes fut conçu comme illustration du *Basilikon Doron*, traité de morale politique et religieuse que Jacques 1<sup>er</sup> avait écrit à l'intention de son fils, le Prince Henry à qui Peacham dédicace son ouvrage. *Minerva Britanna* célèbre ainsi l'union des deux royaumes scellée par l'accession de Jacques au trône d'Angleterre à la mort d'Elizabeth. Il s'agit donc d'un ouvrage à forte connotation politique qui participe d'une idéologie encomiastique. L'emblème que je voudrais analyser s'intitule « Cuique et nemini » (« à chacun et à personne »). Sur la pictura apparaît une jeune fille montrant un livre ouvert, probablement la Bible, rappelant clairement un emblème de Cesare Ripa dans *l'Iconologie* (1593) où la Religion est symbolisée par une femme tenant en la main droite un livre et une croix, en la main gauche du feu, et ayant à ses côtés un éléphant, « le plus religieux de tous les animaux ». <sup>16</sup> Il est donc assez facile de décoder le dessin de Peacham comme une représentation allégorique de la Religion. Mais le texte glosant l'image ajoute un élément essentiel qui oblige à un nouveau déchiffrement de la pictura :

My name is Faith, to all I doe protest,  
 What I beleeeve is Catholique and Good  
 And to my Saviour strictly doth command,  
 My good I doe with close and hidden hand.  
 I hate all fancies forg'd of human brain  
 And live with all in charitie and love.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Voir Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), p. 78-80.

<sup>15</sup> Andreae Alciati, *Emblematum Liber* (Lyon: Guillaume Rouillé, 1549).

<sup>16</sup> Voir l'emblème intitulé « Religion » dans Cesare Ripa, *Iconologie*.

<sup>17</sup> L'édition de 1612 du *Minerva Britanna*, consultée à la Bodleian Library, n'est malheureusement pas photocopiable : Henry Peacham, *Minerva Britanna or A garden of heroical devises furnished with emblemes* (London: W. Dight, 1612).

L'ajout « close and hidden hand » paraît contredire la pictura dans laquelle la jeune fille montre bien le livre sacré. Sur une version antérieure du même emblème (fig. 4), plus directement lisible, la pictura fait apparaître une jeune fille présentant un texte de la main droite et cherchant à dissimuler un objet cependant visible de la main gauche. La glose poétique est elle aussi plus précise que celle de l'édition de 1612 :

Crux mihi grata quies, sola et fiducia, coelo  
 Me terris lactant vulnere Christe tua ;  
 Sancta fides dicor, cunctis mea dogmata pando,  
 Celo sed a tergo relligionis opus.<sup>18</sup>



En d'autres termes, le dessin est supposé cacher ce qu'en fait il révèle. Dans un article qui porte pour titre « Jacobean Authority and Peacham's Manuscript Emblems », Allan Young a proposé de cet emblème l'interprétation suivante :

Her teachings are revealed to all, but her pious works are concealed behind her back, an allusion, as the quotation from James's *Basilikon Doron* makes clear (Abdo sed occulte Religionis opus), to the Protestant concern about the relationship of faith and works, something that would have pleased James, who saw himself as very much the defender of Protestantism.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Ce livre d'emblèmes a été récemment réédité : *Henry Peacham's Manuscript Emblem Book*, ed. Alan R. Young. *The English Emblem Tradition*, 5 (University of Toronto Press, 1998), p. 64. Cet emblème est reproduit avec l'autorisation des Presses Univairsitaires de Toronto.

<sup>19</sup> Allan R. Young, « Jacobean Authority and Peacham's Manuscript Emblems », in *Deviceful Settings: The English Renaissance Emblem and its Contexts, Selected Papers from the Third International Emblem Conference*, ed. Michael Bath and Daniel Russell (Pittsburgh, 1993, New York, 1999), p. 51.

En fait, l'on comprend que Peacham recourt à une allégorie identifiable, codifiée par Ripa, allégorie de la religion catholique, pour la resymboliser et lui faire signifier la religion protestante. Outre la disjonction entre texte et icône dans la version de 1612 et la nécessaire relecture de la seconde par le premier, les différentes versions de cet emblème révèlent aussi combien le sens des images à la Renaissance est plus fluctuant que strictement codifié. Les images disent toujours plus que ce qu'elles cherchent à faire voir. Stephen Orgel a montré, dans un travail passionnant, que les imprese célébrant le triomphe d'Elizabeth, comme l'*Atlas of England and Wales* de Christopher Saxton (1579) recouraient souvent à une iconographie catholique pour en conclure : « This reveals the notorious profligacy of Renaissance symbolic imagery, its endless adaptability to conflicting, and often diametrically opposed, ideologies ».<sup>20</sup>

Ce qui m'amène à ma propre conclusion. L'emblème repose sur la proclamation tacite d'une analogie entre l'image ou le mot et l'idée étrangère à laquelle ils sont associés. Il est donc une tentative de recréer une langue adamique et universelle où l'adéquation entre le signe et l'objet, ou l'idée, serait sans faille. Sous-tendu par une théorie de la figure, ou du symbole, qui opère par mimesis non mimétique<sup>21</sup> (puisque'il s'agit de faire voir une similitude entre des éléments dissemblables), il se prête à un déchiffrement oblique, comme l'anamorphose avec laquelle il a partie liée, que Whitney résume par une métaphore prégnante dans le sous-titre de son ouvrage précédemment cité : « Because herein, by the office of the eie, and the eare, the minde may reape double delighte through holsome preceptes, shadowed with pleasant devises ». L'emblème est un art de l'ombre portée et de l'obscur clarté. Il est un voile à la fois opaque et transparent, transparent par opacité, posé sur le réel pour atteindre le spirituel.<sup>22</sup> Ce qui pourrait passer pour une simple fantaisie ludique ressortit en fait à une conception de la vérité accessible seulement par le truchement de l'ombre. Il est évident que la part de spéculation néoplatonicienne et de spiritualité chrétienne entre pour beaucoup dans le fonctionnement de l'emblématique et que celle-ci ne peut s'inscrire que dans une vision du monde conçue selon le principe de la pliure et des analogies.

Si expliquer, « explicare », c'est déplier, faire sortir, mettre à nu, alors l'emblème appartient plutôt au genre de l'« implicatio », du pli vers le dedans, et même de la « reduplicatio », du pli enroulé sur lui-même pour nouer le sens et il participe d'une lecture du monde comme grand livre de la nature, ou comme emblème du divin. Francis Quarles l'affirme dans son adresse au lecteur : « Before the knowledge of

<sup>20</sup> Stephen Orgel, "Gendering The Crown" in *Subject and Object in Renaissance Culture*, ed. Margreta de Grazia, Maureen Quilligan and Peter Stallybrass (Cambridge: C.U.P., 1996), p. 155.

<sup>21</sup> Anne-Elisabeth Spica parle de « disjonction mimétique », *Symbolique humaniste et emblématique*, p. 128.

<sup>22</sup> J'emprunte l'image du voile à Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique*, p. 138-9.

letters, God was knowne by Hieroglyphicks; And, indeed, what are the heavens, the earth, nay every Creature, Hieroglyphicks and Emblems of his Glory?»<sup>23</sup>. Le monde est un texte et un grand livre d'images et le livre d'emblèmes est le monde dans sa version microcosmique.

Et pourtant cette sémiotique qui se veut intégralement close fonctionne rarement sans des failles ou des ouvertures de sens inhérentes à son mode opératoire. Tout en revendiquant l'équivalence parfaite entre texte et image et entre signe et concept, l'emblème révèle que la transposition d'un système de signes dans un autre est une aporie. Ceci explique peut-être pourquoi l'emblème s'est étioilé à la naissance d'une pensée qui, après le XVII<sup>e</sup> siècle, a progressivement relégué les analogies au rang des utopies.

---

<sup>23</sup> Francis Quarles, *Emblems Divine and Moral, together with hieroglyphics of the life of man* (1635), (London: Printed and sold by H. Trapp, 1777).



# Le poème : ce qui l'explique, ce qu'il explique

(Andrew Marvell et les bribes  
d'un récit poétique de la Guerre Civile)

GILLES SAMBRAS♦

Cette étude porte sur l'ensemble complexe des relations qui existent entre le texte et l'histoire, le texte et son « contexte », relations qui s'articulent autour de l'acte d'explication : dans quelle mesure l'histoire permet-elle d'expliquer le poème, d'en comprendre la gravité idéologique, religieuse et politique ? Dans quelle mesure aussi le poème se dévoile-t-il comme réécriture de l'histoire, travestissement imaginaire des événements, des personnes et des idées ? Dans quelle mesure enfin le texte « explique » l'histoire : précisément par ce processus de transposition dans le langage de l'imaginaire, le poème « simplifie » l'histoire pour la rendre immédiatement intelligible et faire passer de l'acceptation rationnelle à l'adhésion sentimentale.

Les poèmes de Marvell, écrits en majeure partie dans la tourmente de la Guerre Civile, se prêtent tout particulièrement à une telle démarche. En-dehors des poèmes proprement politiques, l'ensemble des poèmes lyriques, qui se présentent souvent comme autant de tentatives de se soustraire à l'histoire en se réfugiant dans la pénombre verte du jardin, n'en sont pas moins sans cesse contaminés par le fracas du monde. Les poèmes sur lesquels je m'appuierai se présentent donc *a priori* comme de pures fictions. Les critiques ont cependant eu beau jeu pour en souligner la portée historique en en proposant de façon parfois peut-être trop mécanique et univoque des lectures allégoriques à travers lesquelles l'histoire sert à expliquer le texte [il est un autre débat fort à la mode dans lequel je m'abstiendrai toutefois d'entrer et qui viserait à montrer qu'en l'absence de « vérité » historique (l'histoire n'étant qu'un enchevêtrement de récits subjectifs), le critique qui explique le poème par l'histoire propose dans le même mouvement sa propre explication de l'histoire]. Le second volet de ma démarche me semble toutefois plus important et est plus souvent négligé :

---

♦ Gilles Sambras, *Université de Reims-Champagne Ardenne*.

une fois dévoilé le visage historique de tel ou tel personnage, il est crucial de prêter attention à la façon dont ce personnage a été mis en image dans le poème car c'est par cette mise en image que le poème propose son interprétation, ou sa vision, de l'histoire car, si, dans un premier temps, l'histoire informe le poème, le poème, dans un deuxième temps, déforme l'histoire.

Nombre de poèmes de Marvell auraient pu donner lieu à une étude semblable. Afin de limiter la longueur de cet exposé, je m'en tiendrai à deux exemples : d'une part *The Unfortunate Lover* et d'autre part la série de poèmes que l'on regroupe sous l'appellation des *Mower Poems* parce qu'ils mettent tous en scène le même personnage de faucheur qui répond au nom de Damon. Dans chaque cas, ma démarche sera la même : d'abord expliquer le poème par l'histoire, c'est-à-dire, mettre en évidence les visages historiques des personnages et événements fictifs introduits dans les poèmes ; ensuite, étudier les réseaux d'images récurrentes qui sont associées aux figures historiques, c'est-à-dire, esquisser le visage imaginaire des figures historiques, comprendre donc comment le texte explique l'histoire en la traduisant dans le langage de l'imaginaire.

Je m'appliquerai dans un dernier temps à souligner le rôle fondamental que peut être amené à jouer cette réécriture imaginaire de l'histoire que propose le poème. Contrairement aux personnes, aux discours, aux lois et à tout ce qui constitue une hypothétique « réalité » historique, le poème nous fait passer de l'histoire circonstancielle à l'Histoire Universelle : les choix auxquels est confronté l'homme du XVII<sup>e</sup> siècle sont insensiblement ramenés à ceux de l'Homme. A travers ses poèmes, Marvell modélise l'histoire dans une écriture qui fonctionne sur les principes du mythe : dégager, dans la complexité de l'objet, une image dominante qui le résume en le clarifiant. Ce faisant, le poète réduit l'arène politique à une psychomachie imaginaire.

## 1. Unfortunate lover and unfortunate king

### Résumé du poème

Il n'est pas facile de résumer un poème qui fonctionne plus par des images que par un récit. En quelques mots, on peut dire que le malheureux amant vivait dans un univers antérieur au monde (puisqu'il précède la naissance) dans un jardin paradisiaque fait de « fountains cool and shadows green ». De là, il est projeté dans l'existence par une « Caesarian section ». Cette existence est marquée exclusivement par la souffrance. Faisant allusion au mythe de Prométhée, Marvell nous décrit son héros enchaîné sur un rocher au milieu des éléments déchaînés alors que des cormorans lui dévorent les entrailles. Le poème se termine sur l'image apaisante de la mort du héros qui laisse derrière lui un parfum, une musique et un blason.



A. Patterson, tout en récusant le terme « allégorie », établit un rapprochement judicieux entre le malheureux amant de Marvell et Charles I. Elle souligne que la comparaison du monde dans lequel est projeté l'amant à « a masque of quarrelling elements » (26) établit un lien entre le poème de Marvell et les masques caroléens avec leur visée apologétique du pouvoir royal. Elle conclut donc :

If the poem was indeed written in the immediate aftermath of the king's execution, which was staged, largely by Charles himself, as a 'great baroque tragedy' designed to found a legend, Marvell could scarcely have failed to make some conscious connection between his emblematic victim-hero and the king who had performed so finely in his own 'spectacle of blood,' the last of the Caroline masques.<sup>1</sup>

En outre, elle souligne que la dernière strophe du poème constitue un emprunt direct à une satire de John Cleveland dans laquelle ce dernier attaque « the Puritan revolutionary movement, as a whole and in its various factions », les Presbytériens, les Indépendants, Cromwell et Fairfax<sup>2</sup>. La source de la dernière strophe semble confirmer la tonalité dominante du poème en termes idéologiques, à savoir celle d'une défense apologétique (quoique ambiguë) de Charles I<sup>3</sup>.

M. Stocker puis P. Griffin reprennent et développent l'intuition d'A. Patterson en s'orientant vers une lecture qui s'avoue allégorique, « identifying the Unfortunate Lover with Charles I and his love affair with England, the state to whom he is married in the traditional Renaissance hierarchy »<sup>4</sup>. Le problème de leurs interprétations cependant est que toutes deux considèrent *a priori* que Marvell est un puritain anti-royaliste, ou tout au moins anti-anglican. Le résultat d'une telle approche est que toutes deux voient dans les cormorans qui dévorent les entrailles de l'amant, une représentation des évêques et des conseillers de Charles<sup>5</sup>. Or, il semble tout de même bien plus évident de considérer que les cormorans sont les avatars imaginaires des ennemis directs du monarque. En 1649, moment probable de la rédaction du poème, l'ennemi évident de Charles, c'est le parlement, son armée et Cromwell. M. Stocker et P. Griffin s'appuient toutes deux sur la strophe 5 du poème :

<sup>1</sup> Patterson, Annabel M. *Marvell and the Civic Crown*. Princeton University Press: Princeton, NJ, 1978, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>3</sup> J. M. Newton propose aussi de voir dans le poème le récit pathétique du sort du roi (Newton, J. M. 'What Do We Know about Andrew Marvell ?' *Cambridge Quarterly* (6) nos. 1, 2 (1972-3) : 32-42, 125-43).

<sup>4</sup> Griffin, Patsy. *The Modest Ambition of Andrew Marvell. A Study of Marvell and His Relation to Lovelace, Fairfax, Cromwell, and Milton*. University of Delaware Press: Newark, 1995, p. 35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 38-9 et Stocker, Margarita. *Apocalyptic Marvell: The Second Coming in Seventeenth Century Poetry*. Harvester Press : Brighton, 1986, p. 287.

They fed him up with Hopes and Air,  
 Which soon digested to Despair  
 And as one Corm'rant fed him, still  
 Another on his Heart did bill.  
 Thus while they famish him, and feast,  
 He both consumed, and increast. (*The Unfortunate Lover*, 33-8)

Or, l'idée que les cormorans nourrissent Charles de faux espoirs et de mensonges, si elle peut sembler justifier un rapprochement avec un clergé et des courtisans qui profitent du roi, peut tout aussi bien être une allusion aux nombreuses tentatives de négociations qui précèdent l'exécution de Charles et plus précisément encore à la légende qui veut que la fuite de Charles sur l'île de Wight en 1647 ait été un piège tendu par Cromwell pour mieux discréditer le roi. Même si l'on sait aujourd'hui que tel n'était pas le cas, il est certain que Marvell partageait cette croyance puisqu'il y fait allusion dans l'*Horatian Ode* :

Where, twining subtle fears with hope,  
 He wove a Net of such a scope,  
 That *Charles* himself might chase  
 To *Caresbrooks* narrow case. (*The Unfortunate Lover*, 49-52)

Cromwell «twining subtle fears with hope» à l'intention de Charles, est un candidat tout à fait acceptable à l'identification avec les cormorans. Ce n'est donc pas tant la dimension idéologique qu'elles voient dans le texte qu'il faut remettre en cause que le point de vue idéologique qu'elles attribuent à Marvell. P. Griffin conclut que le poème est en fait une attaque contre Charles I<sup>6</sup> et M. Stocker affirme que Marvell retourne ironiquement les stratégies apologétiques du masque<sup>7</sup> ; ce qui apparaît peu acceptable au vu de l'ensemble du poème qui encourage jusque dans son titre à la compassion envers le personnage principal. De notre côté, nous retiendrons le fait incontestable que le malheureux amant a un visage historique et que celui-ci est celui du roi ; quant à la position idéologique, elle est typique de Marvell en étant une apologie ambiguë de la monarchie.

Le problème est qu'une fois dévoilée la dimension historique du texte, les critiques s'arrêtent généralement à ces conclusions. Ce qui revient à dire en substance : j'ai expliqué le texte car j'ai mis en évidence ses sources historiques. En guise d'explication, on ne nous offre guère plus qu'une justification du texte entièrement présenté comme (sous-)produit du récit historique alors qu'il est aussi, surtout, producteur de récit historique.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 41.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 271-3.

La question est donc maintenant : que nous raconte *The Unfortunate Lover* à propos de la monarchie ?

A cette question, le texte offre deux éléments de réponse déterminants. La première strophe est des plus instructives :

Alas, how pleasant are their dayes  
 With whom the Infant Love yet playes!  
 Sorted by pairs, they still are seen  
 By Fountains cool, and Shadows green.  
 But soon these Flames do lose their light,  
 Like Meteors of a Summers night:  
 Nor can they to that Region climb,  
 To make impression upon Time. (*The Unfortunate Lover*, 1-8)

La monarchie est un jardin de «Fountains cool and Shadows green». C'est le monde dans lequel vit le monarque, heureux, avant d'être projeté dans la violence de la Guerre Civile. C'est aussi un monde d'harmonie primitive, à l'abri du soleil brûlant de l'histoire, où la rupture entre l'homme et la femme, le roi et son peuple n'est pas consommée car les relations ont encore l'immédiateté pré-capitaliste de l'«infant love». En bref, la monarchie, c'est l'Âge d'Or, le jardin d'Eden. A côté de cette vision extrêmement valorisante de la monarchie, se glisse cependant tout de suite l'aspect négatif qu'elle implique : le monarque, dans son jardin hors du temps, s'avère incapable de «make impression upon Time», de fertiliser l'histoire. Cette incapacité à agir dans le temps historique est l'élément essentiel des strophes 3 à 7. Que les cormorans soient parlementaires ou anglicans, le paradoxe central est que, dans son combat, l'amant est singulièrement passif ; il ne fait à chaque instant que subir les assauts de l'histoire. Emanation végétale du jardin, le monarque est confronté à un âge de fer qui n'est que coupure et tempête. La dernière strophe du poème confirme l'aspect essentiellement passif qui est attribué à la monarchie. Le sentiment de paix et de quiétude reconquise des derniers vers ne doivent pas faire oublier la critique réitérée qui se glisse encore ici et qui résume toute l'ambiguïté de la vision que Marvell propose de la monarchie :

And he in Story only rules,  
 In a Field Sable a Lover Gules. (*The Unfortunate Lover*, 63-4)

C'est bien «story» qu'il faut lire et non «history». Charles I, si c'est lui, reste incapable de «make impression upon Time». Son règne est un règne imaginaire, celui de la fiction, du poème, ou du mythe.

Nous touchons du doigt, à travers ce texte, le ressort de l'instabilité idéologique qui caractérise plus clairement encore les poèmes politiques. *The Unfortunate Lover* est l'un des meilleurs commentaires possibles de l'*Horatian Ode* car il explique la vision

pathétique que Marvell offre de l'exécution de Charles et qui a fait dire qu'il s'agissait d'un poème royaliste<sup>8</sup>. Marvell défend et regrette la monarchie en la présentant comme un Âge d'Or qui appartient à l'enfance politique de l'humanité. Cette vision de la monarchie est l'essence de son royalisme. Mais si l'essence de son royalisme est la nostalgie, son rejet du royalisme trouve sa source dans la conscience toujours renaissante de la présence du Char ailé du temps et de la modernité. La monarchie a l'attrait d'un rêve d'enfant dans un monde d'adultes. Ce poème offre donc bel et bien une explication de l'histoire : la révolution signifie la fin de l'enfance politique de l'Angleterre, son entrée dans la maturité historique. A ce titre, le poème nous explique qu'elle est à la fois douloureuse et nécessaire. C'est seulement dans l'écriture que Marvell est à même de payer son tribut à la monarchie, d'ériger un monument imaginaire à une « idéologie du jardin » qui n'est plus adaptée au monde.

Cette étude de *The Unfortunate Lover* va nous permettre de mieux comprendre le récit historique qu'articule de façon plus complète la série des *Mower Poems* pour laquelle je procéderai de façon identique : d'abord, dévoiler les visages historiques des personnages imaginaires que sont Damon et Juliana ; ensuite étudier le sens que les poèmes donnent à l'histoire.

## 2. Damon : King of the meadows

### Résumé de l'histoire de Damon

L'histoire de Damon, telle qu'elle apparaît à travers quatre poèmes (*The Mower against Gardens*, *Damon the Mower*, *The Mower to the Glowworms* et *The Mower's Song*) fait écho à celle de l'amant. Damon vivait seul dans un univers de prairie. Sa fonction de faucheur est trompeuse car on en vient à comprendre que le travail de Damon n'en était pas vraiment un : sorte de créature immanente de l'univers naturel, Damon participait du monde des faunes et des fées avec lequel il entretenait des relations étroites (notamment en prenant part à leurs fêtes). Dans cet univers, Damon vit en symbiose avec la nature : le soleil n'est que douceur et vient « lécher la sueur » sur son dos, il reçoit la rosée avant les jonquilles, les vers luisants éclairent sa route. Comme le résume la première strophe de la *Mower's Song*, l'esprit de Damon ne fait qu'un avec les prairies :

My Mind was once the true survey  
Of all these Meadows fresh and gay;

<sup>8</sup> Voir Brooks, Cleanth. « Marvell's *Horatian Ode* ». *English Institute Essays* (1946) : 127-58. Reprinted in Wilding, Michael, ed. *Marvell. Modern Judgments*, Macmillan and Co : London, 1969, p. 93-113 ou encore, Newton, J. M., *Op. cit.*

And in the greenness of the Grass  
Did see its Hopes as in a Glass; (*The Mower's Song*, 1-4)

Tout cela pourtant change brutalement avec l'arrivée de Juliana, sorte d'Eve qui vient bouleverser le paradis de cet Adam solitaire. Juliana est entièrement solaire. Depuis son arrivée nous dit Damon, le soleil est devenu brûlant mais pas autant que la beauté de Juliana. Son travail est devenu pénible, il a été exclu de la communauté des fées et de leurs fêtes, il ne parvient plus à retrouver son chemin à la lumière des vers luisants, son esprit ne se reflète plus dans la verdure des prairies. Surtout, d'amie la nature est devenue ennemie : à la fin de la *Mower's Song*, Damon, dans une sorte de frénésie meurtrière, massacre l'herbe des prairies avant de se faucher lui-même et de s'effondrer pour laisser derrière lui une tombe ornée d'un blason de verdure.

Il n'est pas difficile de constater que Damon est un personnage proche du malheureux amant, à la fois par la chute qu'ils font ensemble d'un univers de parfaite harmonie vers un monde marqué par la violence et la discontinuité et par les images qui leur sont associées. Il n'est donc pas étonnant que l'on ait voulu voir en Damon une autre représentation de Charles I<sup>9</sup>. C'est à une telle conclusion qu'aboutit P. Griffin, qui, sans même établir de lien entre les deux personnages, en arrive à faire de Damon, une représentation allégorique du roi :

In this interpretation, the mower, the monarch of the meadow, allegorically represents the king.<sup>10</sup>

Il faut toutefois ajouter que, toujours tributaire de la perspective politique qu'elle attribue à Marvell, P. Griffin voit dans Damon le coupable de l'affaire. C'est selon elle son propre orgueil et son aveuglement qui sont causes de sa déchéance. Ainsi, dans *The Mower against Gardens*, elle suggère que ce que le faucheur ne supporte pas, c'est l'intrusion du jardinier dans un monde sur lequel il régnait en monarque absolu<sup>11</sup>. Rien dans le texte ne permet vraiment de justifier une telle affirmation et P. Griffin ne parvient pas à présenter une argumentation cohérente pour l'ensemble des *Mower Poems* dont elle finit par dire qu'ils sont « the result of a poetic crisis »<sup>12</sup>. De même, si elle se pose la question de ce que représente Juliana, elle omet d'y répondre. Pourtant, prolonger l'intuition de départ conduit vers une réponse qui va de soi : si Damon représente le roi, Juliana, qui provoque ses tourments et sa Chute, qui rompt le lien

<sup>9</sup> On ne peut que récuser la suggestion, d'ailleurs très isolée, de R. Edgecombe qui voit dans *Juliana*, une image de Charles I et dans Damon l'incarnation d'une « alternative form of government » (Edgecombe, Rodney. « *Pastorale à clef*: A Tentative New View of Marvell's *Mower Poems* ». *Durham University Journal* (55) (1994) : 209-17).

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 46.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 48.

symbiotique qui l'unissait à la nature, l'exposant à la brûlure du soleil, au travail, au désir et à la mort, ne peut être que la Révolution puritaine, et même la République. C'est R. Wilcher qui nous encourage sur la voie de cette conclusion logique :

It would be surprising if the plight of his most richly imagined pastoral persona were not symbolic of the plight of the individual in mid-seventeenth century England, made uncomfortable by the 'blazing midday sun' of political and religious – not to mention scientific – revolution, and wandering dispossessed of traditional certainties in the 'hot, dusty world of homeless yearning'.<sup>13</sup>

Une différence notable entre *The Unfortunate Lover* et les *Mower Poems* est que ces derniers offrent une vision moins ambivalente de la monarchie. L'intrusion de Juliana est vécue comme essentiellement négative et non comme le nécessaire moyen de s'inscrire dans l'histoire. Parce que la rêverie régressive est ici plus forte, l'apologie de la monarchie est plus nette et la condamnation de la République plus clairement exprimée. En ce sens, les *Mower Poems* permettent à Marvell de formuler de la façon la plus complète sa nostalgie d'une monarchie de l'Âge d'Or. Il n'en reste pas moins que la structure globale du récit rappelle que la monarchie est vouée à la chute, que Juliana vient et que rien ne saurait l'arrêter. W. A. Sessions propose un déchiffrement historique intéressant de l'« icônisation » finale de Damon. Pour lui, les poèmes présentent « a formal cathartic means of self-historicizing for reader and audience, a kind of mask put on to prepare the reader for entry (or reentry) into time and history »<sup>14</sup> et il ajoute à propos des derniers vers de *The Mower's Song* :

Thus, for survival of any authenticity of self at all, the old courtier of the meadows must enter another world like Aeneas on his pilgrimage. He must become an actual city builder, an actual parliamentarian restoring and inventing other signs and languages.<sup>15</sup>

Mais Damon, « the old courtier », ne parvient pas à opérer avec succès sa transformation en « actual parliamentarian » pour une « entry into time and history ». C'est pourquoi, comme le malheureux amant, et comme Charles I dans l'*Horatian Ode*, à l'issue d'un combat sanguinaire, il s'effondre et se trouve réduit au souvenir monumental que lui érige le poème.

Les *Mower Poems* offrent également l'avantage de mettre en évidence le syncrétisme qui caractérise le processus de « mise en image » de l'histoire. Si le poème explique

13 Wilcher, Robert. *Andrew Marvell*. Cambridge University Press : Cambridge, 1985, p. 104.

14 Sessions, W. A. « Marvell's Mower: The Wit of Survival ». In Summers, Claude J. and Peabworth, Ted-Larry, ed. *The Wit of Seventeenth-Century Poetry*, University of Missouri Press: Columbia and London, 1995, p. 184.

15 *Ibid.*, p. 195.

l'histoire, il le fait au prix d'une simplification qui frise parfois la caricature et ne s'embarrasse pas des subtiles nuances religieuses et politiques. Aussi nous allons voir que la chute du monarque s'accompagne d'un bouleversement religieux et que, si Juliana est la République, elle est aussi, tout ensemble, le puritanisme et le christianisme. Il est nécessaire, pour éclaircir ce dernier point, d'approfondir l'explication historique de certains détails des poèmes.

En 1647, un recueil posthume de poèmes de Richard Corbett, évêque de Norwich décédé en 1635, est publié par son fils, John Donne (hasard de l'homonymie...). Dans ce recueil figure celui de ses poèmes qui reste le plus connu aujourd'hui, intitulé *The Faeries' Farewell*. Les deux premières strophes suffisent à donner le ton du poème :

Farewell, rewards and fairies,  
 Good housewives now may say,  
 For now foul sluts in dairies  
 Do fare as well as they;  
 And though they sweep their hearths no less  
 Than maids were wont to do,  
 Yet who of late for cleanliness  
 Finds sixpence in her shoe?

Lament, lament, old abbeys,  
 The fairies lost command;  
 They did but change priests' babies,  
 But some have changed your land;  
 And all your children sprung from thence  
 Are now grown Puritans,  
 Who live as changelings ever since,  
 For love of your demesnes. (*The Faeries' Farewell*, 1-16)<sup>16</sup>

Bizarrement, ce poème n'a jamais été rapproché des poèmes de Marvell. Certes, le ton est différent mais on retrouve cependant des thèmes qui sont très proches de ce qui est évoqué dans les *Mower Poems*. Corbett était un Anglican dont l'adhésion aux doctrines d'Arminius avait favorisé l'ascension dans la hiérarchie ecclésiastique. Sous la légèreté apparente, son poème n'en exprime pas moins un point de vue idéologique assez net avec une charge évidente contre le puritanisme. Cependant, l'élément sans doute le plus frappant pour un lecteur moderne, est l'assimilation complète qui est faite entre les créatures païennes que sont les fées et le catholicisme. Cette assimilation est pressentie dès les deux premiers vers de la seconde strophe : les abbayes, qui

<sup>16</sup> Les références au poème de Corbett sont extraites de Maclean, Hugh, ed. *Ben Jonson and the Cavalier Poets*.

connotent la religion catholique, sont appelées à déplorer le fait que les fées ont perdu le pouvoir en Angleterre. Les choses deviennent plus explicites encore à la strophe 5 :

By which we note the fairies  
 Were of the old profession;  
 Their songs were Ave Maries,  
 Their dances were procession;  
 But now, alas, they all are dead,  
 Or gone beyond the seas,  
 Or further from religion fled,  
 Or else they take their ease. (*The Faeries' Farewell*, 33-40)

« The old profession », c'est le catholicisme : les « Ave Maries » et les « processions » associent les fées à deux aspects du catholicisme rejetés par la religion réformée. Aussi, C. Brooks ne fait que redire l'évidence lorsqu'il souligne que « the poet provides evidence that the fairies were Roman Catholics »<sup>17</sup> mais il va plus loin en ancrant le texte dans un contexte historique précis :

In Corbett's account the fairies were not pagans fleeing from Christianity. They were really recusant Roman Catholics fleeing to the Continent in order to maintain their faith.<sup>18</sup>

Ce que néglige toutefois C. Brooks est que si les fées sont historiquement des catholiques, il n'en reste pas moins que les catholiques sont *textuellement* des fées ; c'est ici que le texte ne se contente pas de refléter un discours idéologique mais qu'il produit son propre discours. Aussi, il conviendrait de reformuler sa proposition en disant que pour Corbett, les Catholiques fuyant vers le continent sont perçus comme des païens fuyant le christianisme et que donc, le puritanisme se trouve insensiblement mais immanquablement associé au christianisme alors que le catholicisme est associé au paganisme. Par ailleurs, C. Brooks apporte un éclairage précieux sur le contexte dans lequel s'inscrit le poème de Corbett. Il souligne en effet que le lien qui y est établi entre les fées et le catholicisme, entre paganisme et papisme n'a rien d'idiosyncrasique et qu'il constitue une idée largement répandue :

The modern reader is likely to regard Corbett's assumption that the fairies were Roman Catholics as a mere poetic whimsy, and perhaps it was. But Latham has shown that many people, including Bishop Samuel Harsnet, Georges Chapman, Reginald Scott, James VI of Scotland, Edward Fairfax (in his

<sup>17</sup> Brooks, Cleanth. *Historical Evidence and the Reading of Seventeenth-Century Poetry*. University of Missouri Press : Columbia and London, 1991, p. 29.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 31.



*Discourse of Witchcraft*), and, of all people, Thomas Hobbes (in *The Leviathan*) believed that the fairies were papists.<sup>19</sup>

En quoi ces remarques doivent-elles intéresser le lecteur de Marvell ? A deux reprises, Damon évoque lui aussi les fées, toujours pour se ranger de leur côté. Dans *The Mower against Gardens* d'abord, il rappelle que, contre l'art corrompue du jardinier, la nature est mieux entretenue par ces créatures immanentes (qui, contrairement au jardinier, n'ont pas besoin de travailler) que sont les fées :

And *Fauns* and *Fairies* do the Meadows till,  
More by their presence than their skill.  
(*The Mower against Gardens*, 35-6)

Et dans *Damon the Mower*, il laisse entendre qu'avant l'arrivée de Juliana, il dansait à l'unisson des fées

The deathless Fairyes take me oft  
To lead them in their Danses soft:  
And, when I tune my self to sing,  
About me they contract their Ring. (*Damon the Mower*, 61-64).

R. Wilcher fait le rapprochement entre ces deux passages aux implications semblables :

The 'deathless fairies' are akin to the 'Fauns and Fairies' of *The Mower against Gardens*. The epithet is significant: the forces of natural continuity which the fairies represent are indeed 'deathless', but death will soon intrude upon Damon's consciousness and remove him from the position he likes to imagine himself occupying at the centre of the fairy ring.<sup>20</sup>

Or, si l'on conjugue ce que nous apprend le poème de Corbett avec ce que nous savons déjà de Damon, nous arrivons à l'idée que Damon, idéologiquement lié à la monarchie s'associe aux fées qui représentent l'Eglise Catholique. Le sort de l'un est indissociable de celui de l'autre. De même, l'ennemi est commun et celui-ci a tantôt le visage du jardinier, tantôt celui de Juliana. On est tenté de se tourner vers B. King. Nous avons suggéré que Juliana pouvait être une allégorie de la République ; B. King propose quant à lui de voir dans le personnage, étroitement associé au rayonnement solaire, une image du Christ et de l'amour divin :

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 31-2.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 98.

While the sun of justice is usually interpreted as an image of Christ, it is sometimes associated with the 'woman clothed with the sun' of Revelation 12:1, representing the Church clothed in the body of Christ.<sup>21</sup>

Sans souscrire à l'interprétation eschatologique globale qu'il propose des poèmes, l'arrivée de Juliana, comme irruption du christianisme dans un univers païen corrobore pleinement les éléments déjà rassemblés dans la mesure où, comme catholicisme et paganisme sont subsumés dans l'image commune des fées, christianisme et puritanisme sont associés dans l'image solaire de Juliana. La double vision de Juliana en République et en incarnation de la Révolution puritaine-chrétienne n'est pas incohérente. Dans la polarisation imaginaire qui détermine la structure des poèmes, le politique et le religieux se confondent. Un détail supplémentaire mérite encore d'être mentionné tant il témoigne de la pesanteur historique qui détermine les *Mower Poems*. Dans *The Mower's Song*, Damon, désormais aliéné, par l'arrivée de Juliana, de l'univers naturel des prairies, associe de façon révélatrice cet univers aux fêtes populaires :

Unthankful Meadows, could you so  
A fellowship so true forego,  
And in your gawdy May-games meet,  
While I lay trodden under feet? (*The Mower's Song*, 13-6)

Expulsé de l'univers des fées, Damon l'est aussi de celui des fêtes. Or, on sait l'enjeu politique de ces fêtes auxquelles les puritains étaient farouchement opposés et que les Stuarts défendaient avec véhémence ; l'opposition entre les fêtes populaires et l'instauration d'un jour de repos régulier était au cœur du débat politique :

Sabbatarianism attempted to enforce labor on holy days and to restrict leisure to regular Sunday sabbaths ; even that respite from labor would be limited to a spiritual leisure which would replace the piping and games which were most popular, and feared most subversive, among the 'idle' laborers. [...] Unlike enclosure, the Sabbatarian movement was explicitly antiroyalist and associated with Puritanism.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> King, Bruce. *Marvell's Allegorical Poetry*. Oleander Press: Cambridge and New York, 1977, p. 123.

<sup>22</sup> Kegl, Rosemary. « 'Joyning my Labour to my Pain': The Politics of Labor in Marvell's *Mower Poems* ». In Harvey, Elizabeth D. and Eisaman Maus, Katharine, ed. *Soliciting Interpretation. Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*. The University of Chicago Press: Chicago, 1990, p. 100-1. Voir aussi le long chapitre que consacre C. Hill à cette question (Hill, Christopher. *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England*. p. 118-82). Voir également L. Marcus (Marcus, Leah S. *The Politics of Mirth: Jonson, Herrick, Milton, Marvell, and the Defense of Old Holiday Pastimes*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986) qui s'attache dans son introduction à souligner l'importance politique cruciale des fêtes populaires et rituelles qui deviennent « part of the symbolic language of the Stuart power » (p. 5).

L. Marcus en fait également un point crucial de tensions politiques et religieuses :

It [la réédition du *Book of Sports* par Charles en 1633] quickly became a focal point for political and religious controversy, polarizing public opinion, intensifying or even helping to create disaffection with the court and the established church.<sup>23</sup>

En associant le monde des prairies à celui des « May-games » et d'une « Merry England » en décomposition, le texte suggère une association entre les prairies du roi Damon et la monarchie des Stuarts ; quant à Juliana, dont la présence interdit désormais à Damon de prendre part à ces festivités, elle devient de façon de plus en plus évidente, l'artisan d'une Révolution puritaine au sein d'un royaume pastoral qui n'est décidément pas si éloigné qu'il y paraît de l'Angleterre du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le règne du roi Damon sur son royaume à la fois catholique et païen, peuplé de créatures surnaturelles qui sont le signe de l'harmonie et des continuités qui existent entre l'homme et la nature, est à son terme : la Révolution puritaine, résultat de l'activisme du jardinier industriel et de l'énergie solaire de Juliana, bouleverse la stase temporelle, met fin à l'Âge d'Or en provoquant la déroute des fées. De façon certes plus discrète, Marvell dit, comme Corbett, que le puritanisme a coupé l'homme de la nature et qu'il faut se lamenter puisque « the fairies lost command ».

Tout cela nous indique que le poème suggère une explication révolutionnaire de la révolution. Conformément à ce que nous apprenait l'analyse de *The Unfortunate Lover*, la révolution est encore présentée comme la destruction du jardin d'Eden par l'irruption du travail, de la discontinuité, de la lumière éblouissante de l'histoire. Mais de façon plus précise, nous sommes amenés à comprendre que la révolution puritaine n'est ni plus ni moins que l'avènement du christianisme face à une monarchie où anglicanisme et catholicisme riment avec paganisme ! On peut légitimement renvoyer ici au premier chapitre de *Mimésis* d'Eric Auerbach où ce dernier montre que la « révolution » judéo-chrétienne introduit une rupture fondamentale dans la perception du temps par laquelle le temps linéaire, qui inscrit l'histoire dans une perspective eschatologique, se substitue au « continué présent temporel et local » de la pensée grecque<sup>24</sup>. Pour Marvell, l'affrontement historique de la révolution anglaise est également l'affrontement de deux mondes antithétiques, de deux eschatologies, l'une païenne tournée vers un Âge d'Or immobile, l'autre Judéo-chrétienne qui enjoint l'homme à se détourner des délices du jardin d'Eden pour s'engager sur la voie d'un devenir historique providentiel. Ainsi s'opère l'alchimie du poème sur le matériau historique : l'histoire circonstancielle est transmuée en Histoire Universelle.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 6.

<sup>24</sup> Auerbach, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit par Cornélius Heim. Gallimard : Paris, 1946, p. 15.

La révolution anglaise n'est que l'énième répétition de l'événement fondamental de la Chute.

L'histoire nous a donc bien permis d'expliquer les poèmes, c'est-à-dire de comprendre que ces poèmes, sous couvert d'amour et de pastoral, parlent effectivement de l'histoire. Mais plus que cela, ces poèmes nous ont expliqué dans le plus simple et le plus intelligible des langages les composantes obscures de cet obscur conflit que fut la Guerre Civile. En nous invitant à choisir entre l'enfance bienheureuse de l'amant et le soleil brûlant de Juliana, Marvell donne au conflit politique et religieux l'immédiateté d'un récit mythique. L'historien nous explique que le conflit oppose un roi aux tendances absolutistes et arminiennes à un parlement en majorité puritain à travers lequel s'expriment les revendications d'une nouvelle bourgeoisie opposée aux monopoles royaux et favorable à la libre entreprise. Le poète quant à lui nous explique qu'il y a d'un côté le faune alanguiné dans l'ombre verte jouissant des bienfaits de la nature à l'aube du monde. De l'autre, il y a la césarienne de la naissance qui expulse l'homme hors de la nature et l'expose au soleil brûlant d'une histoire providentielle. Il suffit de jeter un coup d'œil à *l'Horatian Ode* pour noter la remarquable cohérence avec laquelle Marvell déchiffre et déforme l'histoire. Face à un Cromwell qui est éclair, oiseau et architecte, le poème nous présente un Charles qui offre sur l'échafaud le spectacle paradoxal d'une bienheureuse passivité qui trouve dans la mort son expression la plus achevée.

Mais tout cela n'a rien d'anodin car c'est aussi au nom de ce Charles et de ce Cromwell-là que l'on va s'entretuer pendant deux décennies. Le poème nous rappelle que l'on ne meurt pas pour des idées, encore moins pour des personnes mais seulement pour des images, et pas n'importe lesquelles : des images du paradis. A travers ses poèmes, Marvell s'explique et nous explique qu'en dernière analyse, le conflit de la Révolution anglaise opposait les partisans du jardin d'Eden à ceux de la Cité Céleste, ou peut-être, mais c'est après tout la même chose, l'unité à la fragmentation, la terre au ciel...

Au passage, nous sommes amenés à remettre en cause l'image traditionnellement admise d'un Marvell champion du puritanisme et ennemi juré du papisme dont il s'attachera à dénoncer les résurgences dans ses satires ultérieures. Le Marvell des années 1650 n'a pas les certitudes idéologiques de son illustre aîné, Milton. Lorsqu'il écrit ses poèmes, il n'a pas encore choisi son camp ; il écrit précisément pour choisir son camp en s'expliquant les enjeux profonds du conflit : sa poésie n'a rien de didactique, elle est un espace de débat. Aussi ne doit-on pas être surpris de constater que lorsqu'il s'engage dans l'arène politique, il cesse en même temps d'être poète. Il n'en a plus besoin.

Je souhaite terminer cet exposé par quelques remarques d'ordre général et, osons le mot, théorique. Contrairement à ce que dit Coleridge dans sa célèbre distinction entre « fancy » et « imagination », ou encore à ce que dit Sartre lorsqu'il fait de l'image un moyen de se détourner résolument du réel par une hypothétique « fonction

irréalisante» qui nous ferait basculer dans le néant, l'essence de la poésie, *a contrario* même de l'étymologie du terme, n'est pas la création mais la déformation. L'écriture poétique est toujours une explication subjective, une réécriture imaginaire de la réalité. A ce titre, on peut suggérer que tout poète se caractérise de façon unique et immanquable par la déformation spécifique qu'il impose à la réalité. Les scientifiques savent bien que l'on reconnaît à coup sûr un composé chimique par la « déformation » (absorption et réfraction) que celui-ci fait subir à la lumière. On obtient ainsi le « spectre » propre à un corps. Il est unique et constitue la plus certaine des signatures. Il en va de même du poète. Tout poète a sa manière propre, unique, de déformer la lumière de l'histoire. Cette déformation est une signature aussi certaine qu'une empreinte génétique. Aussi, expliquer un poète, c'est peut-être, en dernière instance, chercher à mettre au jour ce « spectre » qui révèle le prisme imaginaire à travers lequel il voit et par lequel il montre.

## Annexe : tableau récapitulatif

Les poèmes	L'histoire pour expliquer les poèmes	Les poèmes comme explication de l'histoire
Le malheureux amant	Charles I	Héros immature et passif / enfant. Incapable d'agir dans le temps historique
Le jardin (« fountains cool and shadows green »)	Angleterre pré-révolutionnaire	Âge d'Or / enfance politique de l'Angleterre/stase temporelle / univers antérieur à l'histoire
Naissance (« Caesarian section »)	Révolution puritaine/ parlementaire	Ejection hors du jardin / entrée dans l'histoire / violence / Âge de Fer
Cormorans	Ennemis politiques et militaires de Charles (Cromwell, Fairfax...)	Violents/tranchants et actifs
La révolution = passage (douloureux mais nécessaire) de l'enfance à l'âge adulte, de la « pré-histoire » à l'histoire.		
Damon	Charles I	Faune. Créature immanente vivant en symbiose avec la nature
Les prairies (avant l'arrivée de Juliana)	Angleterre pré-révolutionnaire	Univers végétal (vert) caractérisé par une harmonie primitive entre les hommes et les choses, le roi et ses sujets (image idéalisée du paternalisme féodal)
Fées	Catholicisme	- symbole de la continuité entre l'homme et l'univers naturel - paganisme
Juliana	- La République - Révolution puritaine/ parlementaire	- Chute / rupture entre l'homme et les choses - Une relation fondée sur le travail se substitue à une relation naturelle symbiotique - Introduction d'une implacable temporalité solaire et de la mort - Christianisme (rejet du catholicisme que les poèmes associent insensiblement au paganisme)
⇒ La révolution marque la fin de l'univers magique de la « Merry England ». Elle aliène l'homme de la nature et introduit à la fois le temps et le travail : elle est répétition dans le temps historique de l'événement mythique de la Chute.		

## Références

- AUERBACH, Erich, (1946) : *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit par Cornélius Heim. Gallimard : Paris.
- BROOKS, Cleanth, [(1946) 1969] : 'Marvell's Horatian Ode.' *English Institute Essays* (1946) : 127-58. Reprinted in Wilding, Michael, ed. *Marvell. Modern Judgments*, Macmillan and Co : London, p. 93-113.
- BROOKS, Cleanth, (1991) : *Historical Evidence and the Reading of Seventeenth-Century Poetry*. University of Missouri Press : Columbia and London.
- GRIFFIN, Patsy, (1995) : *The Modest Ambition of Andrew Marvell. A Study of Marvell and His Relation to Lovelace, Fairfax, Cromwell, and Milton*. University of Delaware Press: Newark.
- KEGL, Rosemary, (1990) : "Joyning my Labour to my Pain': The Politics of Labor in Marvell's *Mower Poems*.' In Harvey, Elizabeth D. and Eisaman Maus, Katharine, ed. *Soliciting Interpretation. Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*. The University of Chicago Press : Chicago.
- KING, Bruce, (1977) : *Marvell's Allegorical Poetry*. Oleander Press : Cambridge and New York.
- MARCUS, Leah S., (1986) : *The Politics of Mirth: Jonson, Herrick, Milton, Marvell, and the Defense of Old Holiday Pastimes*. The University of Chicago Press: Chicago and London.
- NEWTON, J. M., (1972-3) : 'What Do We Know about Andrew Marvell ?' *Cambridge Quarterly* (6) n<sup>os</sup> 1, 2.
- PATTERSON, Annabel M., (1978) : *Marvell and the Civic Crown*. Princeton University Press: Princeton, NJ.
- SESSIONS, W. A., (1995) : 'Marvell's Mower: The Wit of Survival.' In Summers, Claude J. and Peabworth, Ted-Larry, ed. *The Wit of Seventeenth-Century Poetry*. University of Missouri Press: Columbia and London, p. 183-98.
- STOCKER, Margarita, (1986) : *Apocalyptic Marvell: The Second Coming in Seventeenth Century Poetry*. Harvester Press: Brighton.
- WILCHER, Robert, (1985) : *Andrew Marvell*. Cambridge University Press: Cambridge.





# *Expliquer* according to Jacques Derrida: explanation and critique

*In every philosophy there is a point at which the philosopher's 'conviction' appears on the scene: or, to put it in the words of an ancient Mystery:  
adventavit asinus,  
pulcher et fortissimus.*

Friedrich Nietzsche

*... the act of faith in the book can precede, as we know, belief in the Bible. And can also survive it.*

Jacques Derrida

FIONN C. BENNETT♦

## Derrida's "apotropocalyptic" language

Anyone who knows about Derrida, or even just his reputation, might think this paper is some kind of a joke. How can you possibly "explain" someone's views on "the explicable" when the person in question openly boasts of the "undecidability" and even the "radical illegibility" of his discourse? Illegible not because its author fails to master accepted norms of communication in this or that language. Illegible rather because peculiar to his language are characteristics that are irrepresentable (irreferable, irreceivable, *irrelevable*, etc.) within the code one has to use to explain things.

Let me explain.

Basically, you have to think of Derrida's "text" in the way he describes it in an essay in *Dissemination* entitled "*Double séance*". It's like a play taking place on two stages at the same time. On one stage his discourse is audible, visible, understandable

---

♦ Fionn C. Bennett, *Ecole Nationale des Ponts et Chaussées*.

and therefore “explicable”. But what's happening on the other stage you cannot see, hear, understand or explain.

The result is that Derrida's discourse “belongs without belonging” to the space of the explicable. In other words, at least 50% of what he is saying is always, already beyond our ability to explain. And this is all the more problematic for us in that what's happening on the stage of his discourse you cannot explain is precisely what accounts for Derrida's notion of *expliquer*.

Now, I'm not going to play the game of pretending that it is “structurally” impossible to “explain” what's going on in this text. First, because Derrida's numerous admirers have seen to it that there is no shortage of clever ways to grasp how his discourse is “untranslatable”. Second, I just don't have the time.

So, as clearly, simply and “heliocentrically” as I can, I'm going to elucidate four things: (1) what the two “stages” are (2) how they are different from one another (3) how they are related to one another and (4) by what modalities. I will conclude with a summary of what I believe are the more problematic aspects of Derrida's ideas on *expliquer*.

How, then, do we describe the stage of the explicable Derrida's discourse partially or “parasitically” belongs to and that we can observe?

## The “logocentric” determination of the explicable

According to Derrida, when we engage in *expliquer* we are, willy nilly, occupying and operating within a space or “closure” that belongs to and in fact constitutes a particular history - the history of meaning and the meaning of history since Plato<sup>1</sup>. The specificity of this history inheres in a particular praxis of language that Derrida calls “logocentrism”.

Essential to the logocentric praxis of language is a particular ontology, one that Derrida not inaptly designates “the metaphysics of Being as presence”. This metaphysics is based, *grosso modo*, on Plato's “eidetic” determination of Being. That is to say, a determination of Being maintaining that only those entities that are univocally self-identical can be said to exist. For, in effect, the ambition of Platonic metaphysics is to petrify and reify the chaos of pure becoming into a cosmos peopled by nothing but static, quasi-atomic, self-same, self-referring, self-centred “presences present to themselves”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cf., *inter alia*, *Of Grammatology*, p. 46; *Dissemination*, pp. 76, 158, 183, 191.

<sup>2</sup> For a particularly dramatic characterisation of the universality and radicality of the metaphysics of presence, cf., *Speech and Phenomena*, p. 53-54. In effect, Being as presence constitutes the “*a priori* of *a prioris*” for the Occidental experience of the world and of existence for “beyond my empirical existence, before my birth and after my death, *the present is*. I can empty all empirical content, imagine an absolute overthrow of the *content* of every possible

The linguistic corollary of the metaphysics of presence is that words and language don't mean anything if they do not signify, represent or mime (or help in the process of miming) things that are univocally self-identical presences. All of which is important to us because, again, this logocentric praxis of language constitutes the fundamental organising principle of the explicable as it has been conceived and practised in the Occident since Plato. For in the act of *expliquer* you start from a present signified, you proceed to another and you navigate your way from start to finish by reference to other present signifieds<sup>3</sup>. If you don't do that you are not explaining anything.

So this, the logocentric administration of the explicable, is the first of the two “stages” Derrida’s discourse partially and provisionally “belongs to”. But why only partially and provisionally? Why not entirely and affirmatively? Why not continue to “enslave” words, language and the explicable to the “ideality” of univocally self-identical presences? Why is Derrida in such a hurry to “castrate”, “obliterate” and “definitively disqualify” any genetic or seminal link between presence and the explicable?

## The collapse of platonic metaphysics

For starters there is a problem with the metaphysics of Being as presence. Ever since Nietzsche, this is something it is no longer credible to believe in – and not just as the basis of the explicable. Since Freud, Bergson and above all Heidegger, it has become totally untenable. We cannot any longer accept that Being has anything to do with those self-identical, self-referring “idealities” that Plato and his students tell us what-is must Be if it is to be anything. In fact, today we once again believe what Preplatonic thinkers thought about what-is – namely, that a far more important aspect of what-is is the fact that it is too radically unstable to be anything self-identical.

So, to the extent that Derrida gangs up with Nietzsche, Freud, Heidegger and a host of other critics of Platonic metaphysics and its domination of the explicable, he is in respectably unrespectable company. But this should not disguise the fact that his solution to the challenge posed by the collapse of Platonic metaphysics has nothing to do with what Nietzsche, Freud, Heidegger and others have proposed.

As far as Derrida is concerned all of the former only perpetuate the very metaphysics they seem to want to attack. This is so because their transgressions of the metaphysical tradition are conducted with the discursive means the tradition they

---

experience, a radical transformation of the world. I [nevertheless] have a strange and unique certitude that this universal form of presence, since it concerns no determined being, will not be affected by it”.

<sup>3</sup> Cf., *inter alia*, “Le facteur de la vérité” in *La carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p. 464 sq.

attack places at their disposition. They therefore necessarily remain a part of the very history of the explicable they seek to overthrow<sup>4</sup>.

Derrida's deconstructive attack against metaphysics, however, would not be liable to such a charge. Why? How does he succeed where the Achilles of critical thought like Nietzsche and Heidegger fail? How is he able to transgress, challenge, deconstruct, "reinscribe otherwise" and thereby "dominate" the history of meaning and the meaning of history since Plato?

By submitting the stage of the logocentric organisation of the explicable to the stage of an alternative, extra-Occidental history of meaning and meaning of history<sup>5</sup>. An alternative history in which the metaphysics of Being as presence *is not* the fundamental organising principle of the explicable. Indeed, a history in which it is considered not just unacceptable but altogether *sinful* to "enslave" the explicable to the "ideality" of Being as presence.

All right. If this "other" history of meaning Derrida's discourse is "faithful to" does not affirm presence as the basis of the explicable, what *does* it affirm in its place? The answer is quite simply "Scripture", "text", "trace" or "the graphic substance" and the possibility of these values. "Scripture is *inaugural*", Derrida dogmatically intones, "what has not yet been produced in [Scripture] has no other dwelling place, does not await us as prescription in some *topos ouranios*, or some divine understanding"<sup>6</sup>. Elsewhere he tells us, "there is no linguistic sign before Scripture" and "[Scripture] is, in fact, the absolute origin of sense in general"<sup>7</sup>.

All right, what does Derrida mean by "Scripture"? Why isn't it assimilable to the metaphysics of Being as presence? How does its possibility constitute the absolute origin of sense in general? What is the history of meaning and meaning of history peculiar to it?

Here I don't have the time to do justice to all the "apotropocalyptical mystagogy", "*clandestination*", "*destinerrance*" and "*Verstimmung généralisée*" Derrida resorts to to obscure any heliocentrically comprehensible answer to these questions. So I'm going to come straight to the point. To do so I'm going to tell you about the views of some experts on Derrida. These experts are Susan Handelman, Shira Wolosky and Harold Bloom<sup>8</sup>. They tell us that if we want to understand the rôle of Scripture in Derrida's theory of sense in general we need to understand the Rabbinical and Kabbalistic theory of the origin of signification.

<sup>4</sup> Cf. esp. *Writing and Difference*, pp. 280-281.

<sup>5</sup> Cf. esp. *Limited Inc*, "Afterword", pp. 145-146 & *passim* for a relatively clear demonstration of the "quasi-transcendental" relationship between the two historicities in question.

<sup>6</sup> *Writing and Difference*, pp. 10-11.

<sup>7</sup> *Of Grammatology*, p. 65. Comp. pp. 92-93.

<sup>8</sup> Cf., respectively, *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*, Albany, State University of New York Press, 1982; "Derrida, Jabès, Levinas: Sign-Theory as Ethical Discourse", *Prooftexts*, II (1982), pp. 283-302 & *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975 (comp. Handelman (1982), pp. 196, 218).

## The genealogy of grammatology: the rabbinical ontology of Torah

According to the Rabbinical theory of the origin of creation, the world came to be as a function of what the experts call the “letters of Speech of the Ten Utterances”. These are the ten sentences at the beginning of Genesis that commence with the words “And God said, ‘Let there be ...’”. They are to be understood literally *literally*. In other words, prior to YaHWeH uttering, “Let there be light”, there was no light but afterward and because of this utterance there was light. And the same applies to sky, earth, man, fish, beasts, birds and ultimately all of creation<sup>9</sup>.

So, the Rabbinical theory of the origin of creation is actually a “grammagony”. Which means that, in the final analysis, the world – the one that is our object when we engage in *expliquer* – comes to be out of the letters on the paper the Torah is written on. Conversely, if the divine utterances were not recorded on the Torah scroll, the world would never and could never have come to be.

Now all of this is relevant to us because the Rabbinical theory of the scriptural origin of creation constitutes the “other” history of meaning Derrida’s grammatology belongs to. In other words, Derridian grammatology is the apotheosis in theoretical form of the Rabbinical ontology of Torah. And it is worthwhile explaining how we can be relatively sure that this is so<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Cf. esp. Handelman, p. 73: “These Letters of Speech vivify and create matter *ex nihilo*. The Hebrew names of all created things are the letters of speech that descend from the Ten Utterances, and through various substitutions and transpositions, become invested in the thing to vivify it”.

<sup>10</sup> It is important to do so because, predictably, Derrida proscribes any assimilation between grammatology and a mythical or “theological” affirmation of the origin of sense in general (cf. *Of Grammatology*, p. 76: “In all its forms, overt or covert, this theologism [*scil.* the Hebrew myth of the divine origin of Torah], which is something more and other than prejudice, constituted a major obstacle to all grammatology”). But this explicit dissociation between grammatology and its mythical origins is insisted upon only to the extent that the latter “re-presents” and therefore *profanes* the *mysterium tremendum* that is essential to the tradition both grammatology and conventional or confessional Judaism belong to (cf. *Writing and Difference*, pp. 66, 75; *Glas* I, p. 72a; *Schibboleth*, pp. 64, 90-112; *Circumfessions*, pp. 114, 122, 154-157 & *passim*). In other words, to be faithful to what is essential to this tradition one must avoid speaking of it “as such” and instead use an “indirect discourse” (cf. *Dissemination*, p. 303; “Of an Apocalyptic Tone” (in *Derrida and Negative Theology*), p. 26 *sq.*; “How to Avoid Speaking: Denials” (*ibid*) p. 77 & *passim*; *Donner la mort*, pp. 60-61; etc.).

## Derrida on how to be “authentically hebraic”

Consider Derrida's explication with Emmanuel Levinas in *L'écriture et la différence*. Levinas is an author who, according to Derrida, strives for the “triumph” of a “messianic conscience”. But Derrida believes Levinas does not succeed in being as “Hebraic” in his inspiration as he could be. Why? Because the works Levinas wrote in honour of the Hebraic tradition had used a code that was invented, not by the Hebrews, but by the Greeks. In other words, those who, unlike the Hebrews, want the explicable to be based on *phenomena*, not Scripture. Indeed, who debase and profane Scripture by submitting it to a minor, derived rôle in representing the idolatry of presence rather than making phenomena a derivative of Scripture.

So because Levinas “consorted” with a code which makes sense by a Greek definition of making sense, he made his discourse subservient to the Greek history of the explicable. He failed, in other words, to be “authentically Hebraic in his inspiration”. He could only have succeeded in this if he had respected three conditions: (1) if he stopped using a manner of making sense based on the Greek Logos (2) if instead he made sense with the aid of a language that is consistent with a Hebraic conception of the origin and essence of the explicable and finally (3) if he had attempted to subordinate the Greek manner of making sense to the Hebraic conception of the origin and essence of the explicable.

Now, these three conditions are precisely what is fulfilled by Derrida and his grammatological “exappropriation” and “reinscription” of the explicable. And because this is so, I maintain that grammatology – the science of a Scripture-based origin of the explicable – is the semiological counterpart and theoretical apotheosis of the Rabbinico-Kabbalistic ontology of text. Conversely, the Rabbinical ontology of Scripture constitutes the “other stage” Derrida is “faithful to” in his grammatological discourse on the explicable. And we can be sure of this not despite but *because of* the absence of an “explicit affirmation” of what we are saying. For a ‘legible’ avowal of adherence to an “authentically Hebraic” history of meaning would require using a logocentric manner of making sense. But this is something one *cannot* do if one is trying to be *other than Greek*, and trying to overthrow and dominate the Greek logos.

So much then for my “heliocentric” explanation of the four points I said I wanted to elucidate. Now for my commentary.

## Critical assessment

First of all I think this is fabulous. I'm entirely in favour of making language and the explicable the property and products of a mythological, mystical or legendary conception of their origin, essence, possibility and limits. I believe that studies in

literary theory, linguistics and other sciences of language should stop eschewing an active and unprejudiced reflection on this condition of their very existence. Instead, they should affirmatively give themselves back to the fabulisms they have come from and from which they have for too long been separated. At any rate, if I am myself in any sense like Derrida it is because, like him, I now devote my research on language to an exploration of its “mystical” origins and I try to bridge the gap between our present understanding of what and how it is and how it was understood in earlier times.

But I wasn't invited here to speak about my own projects. I was invited to speak about Derrida's views on *expliquer*. And as that is the case, you are going to have to endure a couple of criticisms.

On this occasion I will limit myself to four. The first one concerns the “scientific” basis of grammatology.

## Grammatology and semiology: the “scientific” status of *différance*

Science might seem like an impertinent thing to evoke when discussing grammatology. At any rate, Derrida is utterly contemptuous of “rationalistic” or “positivistic” science maintaining it lacks the competence to judge grammatology<sup>11</sup>. After all, positivistic science cannot tell us about the “sacred power of keeping existence operative” and it gives us no knowledge of “the general structure of the universe”. Only grammatology does that<sup>12</sup>. Derrida nevertheless takes great pains to justify the supremacy of Scripture by an appeal to the sciences of linguistics and semiology. And yet, curiously, he never anywhere offers even a single credible, specifically “semiological” argument for his dogmatic insistence that Scripture, and it alone, is “the absolute origin of sense in general”. This is illustrated as well as it needs to be by Derrida's description of the key grammatological *Urwort* “*différance*”.

Very basically speaking the “(non)concept” of *différance* evolves out of Derrida's critique of Saussure's “structuralist” conception of the nature and possibility of the sign and signification. Of particular importance are Saussure's ideas on “the differential character of the sign”. For Saussure what is essential to the existence and functioning of a sign isn't the way it “represents” a “signified referent” *outside* a given system of signs. It is rather the way signs are *differentiated* from other signs *within* the system of signs of which they are a part *with no reference to anything outside this system*. This, obviously, brings up questions about what determines this differentiation. Where do

<sup>11</sup> Cf. *Positions*, pp. 35-36.

<sup>12</sup> Cf. *Of Grammatology*, pp. 93-94. No doubt this is why grammatology constitutes “the condition of the most vital, most active, most contemporary science” (cf. *Limited Inc*, pp. 116 & 146).

the “differences” between signs themselves come from? They engender signs. But what engenders them?

Derrida answers these questions by saying that the differences in question are generated by a “process of differing” or “*différance*”. So Derrida's grammatology or “graphematics in general” describes a chain of causes: there is *first of all* the process of differing (*différance*), *then* there are the differences that distinguish signs from one another, *then* we have individual signs and, *finally*, we have the *epoche* or closure of signification and the explicable.

Fair enough. This is all coherent enough. At least it isn't incoherent. In fact, the theory only starts to fall apart at the point when Derrida begins arguing that the “process of differing” that inaugurates the chain of causes resulting in the explicable is a property of Scripture *only* and, above all, is *not* a property of the voice or of phonetic signs. But why? Isn't the phonetic sign after all a sign? Isn't it therefore constituted by differences? Aren't these differences constituted by the same “process of differing” that engenders the differences which distinguish written signs?

It would seem we ought to answer yes to all these questions. But for Derrida the answer is quite decidedly no: the all-important process of differing which engenders the explicable “must be a sort of inscription prior to writing, a proto-Scripture”. But, again, why can't *différance* be “a sort of intonation prior to speech, a proto-intonation”? Derrida has the decency to acknowledge that this is a question one might well ask. Indeed he raises the question himself<sup>13</sup>. But the answer he gives is almost comically absurd. All he says is this: because the process of differing that constitutes the phonetic sign is *inaudible*, there is no such thing as a “purely phonetic *phoné*”. Consequently, it is unscientific to say that the voice is or could be the basis or foundation of language and the explicable. However, because the process of differing that constitutes written signs is *invisible* doesn't mean there is no such thing as “purely scriptural signs”. It means that the Scripture engendering process of differing “eludes” and “resists” sensibility, intelligibility, theory, understanding and, therefore, explanation. And not only does *différance* as “proto-Scripture” resist explanation, it, and it alone, “sustains” and “accounts for” the explicable.

But what kind of argument is that?! Certainly not one that is scientific. At least not until it is explained *semiologically* why the *inaudibility* of the process of differing disenfranchises a “phonocentric” acceptance of the explicable but the *invisibility* of the process of differing authorises a “graphocentric” determination of the explicable. But seek as you may, you'll never find an explanation for the *de facto* “*droit d'ânesse*” of Scripture that is semiologically credible or even pertinent. All you'll ever learn is that, if we don't accept the “domination” of a Scripture-based determination of the explicable, the “dignity”, “advantage” and “interests” of a certain “history of Scripture beyond the bounds of the Occident” fails to get promoted<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> “*Différance*” in *Speech and Phenomena*, p. 135 & *Positions*, p. 26.

<sup>14</sup> Cf. *Positions*, p. 27.



Now I've already explained what this extra-Occidental "history of Scripture" consists of in my discussion of the Rabbinical ontology of Torah. But what does promoting this "dignity" and "domination" have to do with addressing the "aporias" and "infelicities" Derrida claims cannot be "resolved" except by making linguistics and semiology "dependent and circumscribed areas" of a "general grammatology"? Nothing whatsoever!

So there is a "reason" why Derrida wants the explicable to be a "passion" of Scripture. But that reason has *nothing* whatsoever to do with semiology, linguistics or science.

My second criticism has to do with Derrida's exclusion of alternative ways of attaining what he says are his goals, alternatives that are not only just as viable as the approach he privileges but also more appropriate. Let me explain.

## Reenfranchising non-grammatological redeterminations of the explicable

At the heart of Derrida's grammatological "reinscription" of the explicable is the ambition of making it "effervesce" with "alterity" or of making it a "passion" of an inexplicable "exorbitant"<sup>15</sup>. Now when he tells us this can be achieved by an appeal to a fundamentally Kabbalistic conception of the origin of the explicable, I'll take his words for it. But I will also insist that this can just as easily be achieved by an appeal to other traditions, legends or myths. Above all those Derrida tells us we *may not* appeal to.

I am thinking in particular of the Presocratic "natural philosophers" and their ideas on *expliquer* and the explicable. For them the explicable wasn't based on Plato's eidetic determination of Being. Even less was it based on Scripture. For them the explicable was based on *phenomena*. But the phenomena in question in no way resemble those univocally self-identical beings Derrida refers to as the "ideality" of self-enclosed, self-centred "presences present to themselves". For two reasons. First, because phenomena were affirmed to be too radically unstable to be anything self-subsisting or self-identical<sup>16</sup>. Second, the phenomena that were the basis of the explicable were given to themselves by an immanent, "indefinite nature" that was beyond the ability of men to comprehend, represent and explain<sup>17</sup>. In other words, essential to phenomena *and therefore the explicable based on phenomena* was something that was as "undecidable" as Derrida's "*différance*" or "archi-Scripture".

So if we want to make the currently dominant logocentric administration of the explicable 'effervesce' with alterity, there is no reason why we cannot do so by

<sup>15</sup> *Positions*, p. 3; *Margins*, p. 134; *Kearney*, p. 108; *The Other Heading*, pp. 15, 18; etc.

<sup>16</sup> Cf. *Theaetetus*, 155e-157c, 179e sq.; *Cratylus*, 402b, 411b-c, 439b sq.; *Timaeus*, 49a sq.; etc.

<sup>17</sup> Cf. *Metaphysics*, IV, v, 1010a 1-5 & *passim*; *The Sophist*, 265c; *Laws X*, 889c sq.; etc.

appealing to a Presocratic rather than to a Hebraic mythology of the origin and essence of the explicable.

And if I make a special mention of this it is because of an argument Derrida himself regularly resorts to. He tells us that the logocentric acceptance of the explicable was only able to constitute itself as a history by “suppressing”, “interdicting” and “dissimulating” a pre-existing determination of the explicable. Which is true. Just as it is true that thought about language today has no greater or more pressing task than that of appropriating itself anew to this lost originarity. But if we want to appropriate the presently dominant configuration of the explicable to what it had *really* suppressed, this means we ought to strive for the restoration of a *Presocratic* acceptance of its origin. *That* is what the Platonic-metaphysical-logocentric configuration of the explicable had suppressed, *not* a Rabbinitic-Kabbalistic originarity.

Which brings me to my third criticism of Derrida's attempt to make the explicable “bow down” to Scripture. This one concerns the untenability of the reductive, rhetoricising interpretive “strategies” Derrida uses to demonstrate how the *démarche* I just proposed is “structurally and definitively impossible” and leaves us with no alternative but to accept a grammatological *prise en charge* of the explicable. The difficulty I'm alluding to becomes evident when we compare Derrida's grammatological *percée* with Heidegger's “hermeneutical” *Überwindung* of metaphysics.

## The double-edged rhetorics of deconstruction

The goal of the Heideggerian *Überwindung* was to “reappropriate” the metaphysical *epoche* to the premetaphysical experience of Being the former had forsaken. Only in this way, according to Heidegger, can we remedy the nihilism that characterises our age. Now, in virtue of the “protocols of interpretation” Derrida uses to “lucidly analyse” what Heidegger “could not *not* mean” in his hermeneutical appeal to this premetaphysical “apartness” (*Abgescheidenheit*), the latter's *Überwindung* never succeeds in being anything but a “false exit”. Why? Because the *Überwindung* in question stands in a “negative dialectical” relationship to what Heidegger wanted to overcome. But such a relationship to the metaphysical closure does not allow one to break free of it. This is so because the “thesis” part of the “anti-thesis” of metaphysics Heidegger was striving for through his *Überwindung* is nothing other than what is to be transgressed. Consequently, Heidegger's *Überwindung* of metaphysics amounts to no more than an “intrametaphysical displacement of metaphysics” and the appeal to a premetaphysical *Abgescheidenheit* is impracticable<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> For how this is supposed to be true of Heidegger's *Besinnung* on the themes of *Dasein*, *Zeit* and *Geist*, see respectively, “The Ends of Man” (*Margins of Philosophy*, p. 109 sq.); “*Ousia* and *Gramme*” (*ibid.*, p. 29 sq.) & *Of Spirit*, *passim*.

Now the manoeuvre Heidegger is supposed to be unable to execute with his *Überwindung*, Derrida is able to accomplish in virtue of an “*Untergang*” or “*Niedergang*” within Scripture towards the “abyss” or “exhalation” within it: “Only on this condition, says Derrida, can metaphysics and our language signal in the direction of their own transgression”<sup>19</sup>.

But this is true only if we neglect to read the Derridian *Niedergang* with the same interpretive strategy Derrida used *and could not have done without* to demonstrate that Heidegger’s *Überwindung* is a “false exit”. However, if we *do not* neglect to read Derrida the way he reads Heidegger, the former’s attempt to transgress the explicable is as futile as the latter’s. In other words, if read with the same rhetoricising protocol of interpretation used to ‘lucidly analyse’ Heidegger’s *Überwindung*, Derrida’s *Niedergang* within Scripture is every bit as much in a “negative dialectical” relationship to the explicable as Heidegger is supposed to have been. And because it is in such a relationship to what it “plunges” through Scripture to get away from, it too amounts to a “false exit”.

Of course Derrida is conscious of his vulnerability to this objection and duly takes precautions to protect himself against it, notably in “How to Avoid Speaking: Denials”.

In this essay Derrida distinguishes his own “denegative” discourse on Scripture and *différance* from “negative theological” or “apophatic” discourses on the essence of God<sup>20</sup>. Derrida explains that this distinction is necessary because negative theological discourse is in a dialectical relationship to positive theological discourse. Consequently, the contents of the latter discourse constitutes the substance or “pre-text” of what the former wants to express negatively. Denegative discourse, however, *isn’t* in a dialectical relationship to positive theological discourse, to apophatic theological discourse or to any other kind of discourse<sup>21</sup>. How so? Because what it “translates” is the *différance* that constitutes the condition of possibility of discourse in general. Alternately, it articulates what precedes (‘pro-duces’, ‘pre-inscribes’, ‘pro-mises’, etc.) both theological and apophatic discourse and therefore is not opposable to them *more dialectico*.

But, again, this isn’t possible. Derrida cannot ‘deny’ being in a negative dialectical relationship to what he doesn’t want to be in a negative dialectical relationship with without *ipso facto* being in just such a relationship. There is only one condition under which the contrary could be true and that is if we exempt denegative discourse from the same standard of critical and analytical rigour Derrida uses in his readings of Heidegger’s hermeneutical discourse. But why do that? Why be less “rigorous” or “lucid” in reading Derrida than he is in reading Heidegger?

<sup>19</sup> *Margins of Philosophy*, p. 66. Comp. *Writing and Difference*, p. 29 & *Dissemination*, p. 221 sq.

<sup>20</sup> Cf. *Derrida and Negative Theology*, p. 77: “No, what I write is not ‘negative theology’”.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 95, 100: “Despite appearances, here we are involved in a thinking that is essentially alien to dialectics ...”.

So, clearly, there is a problem with Derrida's deconstructive "protocols of reading", one which confronts us with a choice: *either* it applies to *both* hermeneutical *and* denegative discourse and in that case *neither* Heidegger *nor* Derrida are able to transgress the metaphysical closure; *or* this protocol of reading applies to *neither* and in that case both Derrida *and* Heidegger can discursively and noetically accede to the distinct "originarities" to which each wishes to appropriate (or "exappropriate") the explicable.

My last criticism concerns the question of ethnocentrism, logocentric ethnocentrism and grammatological ethnocentrism.

## Grammatological ethnocentrism

It seems to me that Derrida's execration of the ethnocentric basis of logocentrism would be credible if what he proposes as an alternative were not itself ethnocentric. *But it is* and I've already explained why in my remarks on Derrida's explication with Levinas.

As far as Derrida is concerned, Levinas' "messianic eschatologism" fails to be "authentically Hebraic" because the latter's discourse was vehiculated with the aid of a language that is logocentric, *i.e.*, Hellenic. But using logocentrism to evangelise the "messianic conscience" is quite simply absurd and actually sinful.

So, how can one be more Hebraic than Levinas? By doing what Derrida does, (a) by avoiding a logocentric administration of the explicable, (b) by instead making Scripture the organising principle of the explicable and (c) by labouring for the submission of Logos to Scripture. If you succeed in that, you succeed where Levinas fails. In other words, you succeed in being authentically Hebraic.

But succeeding in that, does not make one's discourse non-ethnocentric. To the contrary, one's discourse becomes *hyperethnocentric*. So when Derrida speaks about "liberating" the explicable from Logos and making it "bow down" to Scripture, the issue isn't about being ethnocentric or not being ethnocentric. The issue is rather which ethnocentrism we make the explicable "bow down to": a Hellenic ethnocentrism or a Hebraic ethnocentrism.

So, to the extent that this is the case, I suggest we ought to adopt one of the following two appreciations of Derrida and his grammatological *prise en charge* of the explicable: (1) If we believe that ethnocentrism has no place in theoretical discussions about the explicable, we should ignore grammatology because it is ethnocentric (2) or if we believe that ethnocentrism does have a place in this domain, we should not accept that Derrida has the right to call us "primitive", "blind", "regressive", "vulgar" and "irresponsible" if we opt for an ethnic *socle* of the origin of sense in general he happens to dislike.

## References

- BLOOM, H. (1975): *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press.
- DERRIDA, J. (1973): *Speech and Phenomena*, Evanston, Northwestern University Press, (tr. D. Allison).
- DERRIDA, J. (1976): *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, (tr. G. Chakravorty Spivak).
- DERRIDA, J. (1978): *Writing and Difference*, University of Chicago, (tr. Alan Bass).
- DERRIDA, J. (1980): *La carte postale*, Paris, Flammarion.
- DERRIDA, J. (1981): *Positions*, University of Chicago Press, (tr. Alan Bass).
- DERRIDA, J. (1981): *Dissemination*, University of Chicago Press, (tr. Barbara Johnson).
- DERRIDA, J. (1981): *Glas I*, Paris, Denoël/Gonthier.
- DERRIDA, J. (1982): *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, (tr. Alan Bass).
- DERRIDA, J. (1989): *Of Spirit*, University of Chicago Press, (tr. G. Bennington, R. Bowlby).
- DERRIDA, J. (1992): “Donner la mort”, *L'éthique du don*, Paris, Métailié – Transitions.
- DERRIDA, J. (1992): *The Other Heading*, Indiana University Press, (tr. M. B. Naas).
- DERRIDA, J. (1992): “Of an Apocalyptic Tone Newly Adopted in Philosophy”, *Derrida and Negative Theology*, State University of New York Press, eds. H. Coward & T. Foshay.
- DERRIDA, J. (1992): “How to Avoid Speaking: Denials”, *Derrida and Negative Theology*, State University of New York Press, eds. H. Coward & T. Foshay.
- DERRIDA, J. (1993): “Circumfessions”, *Jacques Derrida*, University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (1993): *Limited Inc*, Evanston, Northwestern University Press, (tr. S. Weber).
- HANDELMAN, S. A. (1982): *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*, Albany, State University of New York Press.
- KEARNEY, R. (1984): “Deconstruction and the other”, *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*, Manchester University Press.
- WOLOSKY, S. (1982): “Derrida, Jabès, Levinas: Sign-Theory as Ethical Discourse”, *Prooftexts*, II, p. 283-302.



# « Infini esthétique » et infini poétique dans la traduction de l'œuvre de John Wilmot, comte de Rochester

FLORENCE LAUTEL-RIBSTEIN♦

La poésie de John Wilmot, comte de Rochester, plonge le traducteur dans une myriade de délices dures et délétères. La nature multiforme de cette œuvre fait naître l'empathie et si la traduction implique qu'elle soit une écriture, alors celui qui relève le défi porte l'habit de l'hédoniste, de l'ironiste et du philosophe tout en gardant celui du poète. Vivre dans le langage même, telle est la leçon d'oralité que l'on peut tirer d'une rencontre avec ce poète, auteur de chansons, de satires et d'épigrammes, de poèmes philosophiques et obscènes.

Si le libertin de mœurs et de pensée ne fut jamais satisfait – il déclare toute jouissance imparfaite – son traducteur, lui, est comblé : car tout projet traductif concernant Rochester renvoie à une prise de conscience immédiate de ce par quoi la poésie est poésie. En somme, la valeur-même de l'œuvre éloigne de beaucoup de chemins de traverse, et, pour employer une formule-choc d'Henri Meschonnic dans *la Poétique du traduire*, elle éloigne de « forme[s] traductionnelle[s] du suicide ». <sup>1</sup>

Traduire la littérature ne procède pas que d'une herméneutique. Il ne suffit pas de « déplier », de « dérouler » l'histoire ou les histoires des sens d'un texte. Plus qu'un simple passeur, le traducteur est, me semble-t-il, celui qui ouvre la porte de la mise en abyme d'un infini poétique. Mais l'œuvre de Rochester a ceci d'original qu'elle se vit comme un discours du dédoublement : « un infini esthétique » – une fête de l'intellect<sup>2</sup> au sens où l'entendait Paul Valéry – peut être perçu. Il fonctionne comme un miroir ironique à l'intérieur-même de cet infini poétique.

S'il est vrai que la poésie n'a d'autre visée que de créer un langage poétique, de s'orienter comme le dit Valéry, « vers quelque poésie absolue... une limite située à

♦ Florence Lautel-Ribstein, *Université d'Artois*

1 Voir Henri Meschonnic, *Poétique du traduire* (Paris : Verdier, 1999) 29.

2 Paul Valéry, *Oeuvres*, tome II (Paris : Gallimard, 1966) 546.

l'infini, un idéal de la puissance de beauté du langage»,<sup>3</sup> alors la traduction du texte poétique devrait être elle aussi un acte poétique. La poéticité de la traduction d'une œuvre comme celle de Rochester devrait être mise au premier plan car l'«œuvre-en-correspondance» selon l'expression d'Antoine Berman<sup>4</sup> ne sert pas que la poésie, mais aussi l'image du statut-même de l'auteur. La traduction est souvent un instant historique de la vie d'une œuvre oubliée ou occultée; elle peut donc se poser en stratégie de résistance culturelle. Si l'œuvre traduite devient une œuvre à part entière, elle sort de l'impasse que constitue le destin des productions littéraires secondaires, elle peut permettre à l'œuvre de rejoindre le canon des œuvres étrangères d'un pays. L'œuvre de Rochester, même poétique, n'a jamais été traduite dans son ensemble, que ce soit en français ou dans une autre langue. Le poète s'éloigne à peine de l'obscurantisme critique en France et de l'image sensationnelle et forgée du libertin de mœurs et d'esprit. Bref, l'image de l'auteur historique et non de l'écrivain historique – je reprends la terminologie de Foucault – a longtemps occulté la *voix* du poète. Le rôle du traducteur est de réviser la dimension littéraire de l'œuvre pour l'inclure dans une tradition littéraire, mais seuls de nouveaux modèles poétiques inspirés du modèle premier permettront peut-être d'influencer le canon.

Encore pour cela fallait-il que la paternité des œuvres soit reconnue et dûment établie. C'est à présent chose faite. Rochester est un jeune papa dont on découvre avec intérêt la descendance variée depuis 1999 (descendance plus réduite que l'on imaginait: environ soixante-dix poèmes et une seule pièce, *Valentinian*). Cette année-là, Harold Love, spécialiste d'exégèse éditoriale et de circulation de manuscrits au XVII<sup>e</sup> siècle publia une édition variorum et commentée<sup>5</sup>, véritable tournant pour la critique rochesterienne. Cette œuvre éditoriale fut le premier pas vers une réhabilitation solide et effective de l'écrivain après cinq éditions majeures au XX<sup>e</sup> siècle, celles de John Hayward en 1926,<sup>6</sup> de Vivian de Sola Pintó en 1953,<sup>7</sup> celle de David Vieth en 1968<sup>8</sup> qui tenta un premier canon des œuvres en proposant comme fiables soixante-seize poèmes établis à partir de manuscrits copiés dans des scriptoria par des professionnels et non plus à partir de manuscrits privés péchant souvent par leur manque de lisibilité ou leurs erreurs métriques. Si la méthode éditoriale est plus rigoureuse et n'est plus comme auparavant chez Hayward ou de Sola Pintó dictée par le goût du public, néanmoins, l'ouvrage de Vieth souffre de la modernisation de sa

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Oeuvres*, tome I (Paris: Gallimard, 1957) 676.

<sup>4</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne* (Paris: Gallimard, 1995) 94.

<sup>5</sup> Harold Love, ed., *The Works of John Wilmot, Earl of Rochester* (Oxford: Oxford UP, 1999).

<sup>6</sup> John Hayward, ed., *Collected Works of John Wilmot, Earl of Rochester* (London: Nonesuch Press, 1926).

<sup>7</sup> Vivian de Sola Pintó, ed., *Poems by John Wilmot, Earl of Rochester* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953).

<sup>8</sup> David M. Vieth, ed., *The Works of the Earl of Rochester* (Yale: Yale UP, 1968).



punctuation qui fausse la rythmique interne de l'œuvre et lui enlève une partie de sa dimension poétique. En 1984, Keith Walker,<sup>9</sup> plus avisé, publie les textes du poète tel qu'un lecteur de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a pu les découvrir ; la langue de l'époque est restituée, une table des variantes est jointe. On se rapproche d'un texte fiable pour le traducteur. Quelques ombres subsistent toutefois quant à la paternité de certains textes, entre autres des poèmes obscènes comme *Seigneur Dildoe* ou de la pièce *Sodom*. En 1994, Frank Ellis<sup>10</sup> tente une nouvelle modernisation qui selon lui permet d'élucider les poèmes. Frank Ellis, comme le dirait Henri Meschonnic, est dans le sens, mais pas dans la signifiante.

Notons tout de même dans le domaine de la traduction, une progéniture italienne en 1968. Enfant rangé et conventionnel, respectant les normes de fidélité et l'autorité paternelle du texte d'origine, celui-ci donne de Rochester une image assez stéréotypée. Masolino d'Amico<sup>11</sup> dans un choix de poèmes essentiellement lyriques et satiriques offre une véritable caricature de première-traduction où l'attachement obsessionnel au sens prive Rochester de toute reconnaissance littéraire possible. La langue à la fois ampoulée et prosaïque fait de Rochester un courtisan archétypal sans conscience esthétique ou poétique.

Bref, cet enfant-là vivra mieux caché.

Quelques rejets<sup>12</sup> français inconnus ont été retrouvés à la bibliothèque nationale par mes soins. Conçus pour la plupart au XIX<sup>e</sup> siècle, ils en ont la marque indélébile et les aspects les moins flatteurs, préférant le réalisme moral de la satire, ignorant totalement la dimension poétique et fuyant sans ambiguïtés les plaisirs coupables des poésies libertines. Leurs seuls et uniques frères aînés du XVIII<sup>e</sup> siècle produits par Voltaire<sup>13</sup> et l'abbé Yart<sup>14</sup> donnent soit dans l'adaptation frénétique, soit dans la censure violente.

En Allemagne, de dangereux postulants à une filiation rochesterienne ont été écartés grâce aux tests de paternité de Harold Love. La pièce très scabreuse, *Sodom*, ne serait selon lui pas de Rochester,<sup>15</sup> au soulagement du traducteur, si ce n'est du critique.

<sup>9</sup> Keith Walker, ed., *The Poems of John Wilmot, Earl of Rochester* (Oxford: Basil Blackwell, 1984).

<sup>10</sup> Frank H. Ellis, ed., *John Wilmot, Earl of Rochester: The Complete Works* (London: Penguin Books, 1994).

<sup>11</sup> Masolino d'Amico, ed., *Rochester: poesie e satire* (Torino: Einaudi, 1968)

<sup>12</sup> Voir le détail bibliographique dans Florence Lautel-Ribstein, "Pardon their French' : Les Traductions françaises de John Wilmot, comte de Rochester" dans Annie Cointre et Annie Rivara, eds., *Actes du Colloque La Traduction des genres non romanesques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, (Metz: Publications du CET, 2003).

<sup>13</sup> Voltaire, *Lettres philosophiques* (Paris: Garnier Flammarion, 1964) 137.

<sup>14</sup> Antoine Yart, *Idée de la poésie angloise ou traductions des meilleurs poètes anglois...*, (Paris: Claude Briasson, 1749). Voir tome second et tome sixième.

<sup>15</sup> Harold Love, "But did Rochester Really Write *Sodom*?" *The Bibliographical Society of America* 87: 3 (Sept. 1993) 336.

Il y a donc un vide littéraire dans les études sur Rochester, vide qui peut être comblé par la traduction si tant est que la traduction soit pensée dans un champ disciplinaire plus vaste que celui d'une taxonomie traductologique où l'on se contente de faire passer d'une rive à l'autre des signes sans vie selon des procédés de traduction normatifs ou celui de l'herméneutique qui s'épuise à l'interprétation, au décodage, à l'explication du texte selon les propres systèmes d'évaluation du traducteur, nécessairement limités. Si le traducteur est d'abord un « excitateur », celui qui réveille les sens du texte (dans les couvents, l'excitateur est celui qui réveille les religieux ou les religieuses), il est ensuite et surtout celui qui tente de faire œuvre de ré-écriture comme le dit André Lefevre<sup>16</sup>. Cette ré-écriture n'est possible qu'à cause de la nature même du langage poétique sur laquelle Eluard revient périodiquement dans ses ouvrages théoriques : « Le poète est celui qui *inspire* bien plus que celui qui est inspiré ». <sup>17</sup> La poésie a donc cette nature à la fois accueillante et dynamique qui permet *toutes* les aventures du langage. Elle fait vivre une épiphanie infinie, une expérience qui à la différence de l'écriture n'est pas vécue dans la solitude. Traduire, c'est retrouver une altérité, là où le langage cherche à déstabiliser. Rochester est par définition un étranger dans sa propre tradition littéraire. C'est un subversif dans le langage et dans la pensée car il écrit contre des normes linguistiques et littéraires, morales et politiques. Le choix d'une stratégie traductive dépend aussi de cela : du statut du texte dans son époque. Ce statut à part nécessite une éthique de traduction qui ne peut être que celle de la différence : montrer une voix infiniment autre.

Que retient le traducteur de l'écriture de Rochester ?

- Premièrement, une alliance de poéticité et de réflexion sur la poésie qui ne va jamais toutefois jusqu'à déséquilibrer le texte vers un surplus de réflexivité. L'ironie (la parodie) est une posture d'énonciation courante chez Rochester. Écriture poétique et écriture oblique subversive se mêlent.
- Deuxièmement, la marque d'une très forte oralité. Beaucoup de poèmes de l'auteur sont des chansons. Certains ont fait carrière comme poèmes seuls, d'autres ont eu une destinée double, ont été mis en musique pendant ou après la vie de Rochester. Il y a une esthétique hédoniste de la langue. Si l'écriture est le corps du langage, cette écriture-là est celle du plaisir libertin.
- Ensuite, la dé-régistration est fréquente à l'intérieur d'un même poème ou bien dans l'œuvre conçue comme réseau de textes se renvoyant les uns aux autres. L'élégance formelle – parodique ou non – côtoie la colloquialité ou l'obscénité ou le registre abstrait du parler philosophique.

<sup>16</sup> André Lefevre, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (London : Routledge, 1992) 1-10.

<sup>17</sup> Paul Eluard, *Le Poète et son ombre : textes inédits* (Paris : Seghers, 1979) 45.

D'où s'ensuivent deux problématiques principales du traduire qui découlent de la nécessité de rendre cet infini esthétique à l'intérieur de l'architecture de l'infini poétique de l'œuvre :

J'évoquerai en premier lieu la problématique de l'historicité de la langue : le recours ou non à l'archaïsme, le choix du mètre qui renvoie ou pas au rythme, au souffle interne du texte.

Deuxièmement, la problématique de ce que j'appellerais « l'oralité éclatée » : comment traduire la matérialité, puis la sensualité, puis l'obscénité de la langue, sans obscurcir la poétique.

Expliquer l'historicité de la langue, c'est d'abord se situer en tant que traducteur dans une histoire de la traduction où les événements (telles les crises du vers et de la rhétorique) qui ont affecté et bouleversé la conception de la littérature ont aussi bouleversé l'art de traduire. Traduire aujourd'hui, c'est traduire à un moment de l'histoire où une des formes possibles de poétisation et non de poéticité du langage, l'archaïsme, renvoie à une expression artificielle qui peut devenir pastiche. Vouloir utiliser une langue archaïsante, celle du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est empêcher le texte de vivre maintenant, c'est le faire exister dans un faux passé qu'il est impossible par définition de reconstituer. Dans le choix du lexique et du mètre, il semblerait qu'il faille donc refuser tout retour en arrière. Mais si le refus peut se justifier par exemple dans la traduction des *Sonnets* de Shakespeare ou des poètes métaphysiques anglais, il en va tout autrement lorsqu'il s'agit de Rochester. Car ce serait compter sans la dimension parodique.

Prenons l'exemple du poème *Dialogue Nymph Sheppard* : c'est une pastorale sous forme de dialogue musical, probablement écrite pour un divertissement royal et publié d'abord anonymement, deux ans après la mort de Rochester, en 1682.<sup>18</sup> Le texte fut ensuite mis en musique en 1684 par le compositeur catalan, Louis Grabue, un temps Maître de la Musique du Roi, pour être chanté dans la pièce de Rochester, *Valentinian*, pièce adaptée de celle de Fletcher. C'est donc une œuvre hybride, à la fois chanson et poème.

L'invective du début (v.1-2) n'acquiert sa dimension parodique que rétrospectivement lorsque le faux discours du berger triomphe dans le duo à l'unisson de la dernière strophe et permet de séduire la nymphe inquiète. « Pretence », « falsehood » sont au centre du poème-chanson à la mise en scène si connue que les protestations du berger, suite de déclarations d'affection feintes, ne sont plus qu'une convention du paysage arcadien, qu'un modèle codé (voir les v. 13-16.). Or ce texte qui tente de détruire les préjugés attachés à la représentation de la vérité en se moquant de la naïveté de la nymphe est aussi le lieu d'un débat sur les modes du signifié. Rochester fustige le genre pastoral et sa langue tout comme il dénonce cet instrument de manipulation

<sup>18</sup> Voir *Female Poems on Several Occasions. Written by Ephelia*, 2nd ed. (London, 1682) 125-26. Le poème y apparaît sous forme tronquée. Il sera publié pour la première fois sous sa forme actuelle dans *Valentinian* en 1685.

qu'est la langue de bois des représentants du pouvoir politique. Cette œuvre est en effet chantée en coulisses pendant la représentation de la pièce *Valentinian*, pièce qui condamne l'absolutisme et ses excès à travers le personnage de l'empereur romain qui, parce qu'il est souverain, ne met aucune limite à ses envies et à ses artifices langagiers et séduit de force la femme d'un de ses généraux. La métaphore du viol montre comment le pouvoir soumet l'individu à sa loi dans les régimes dictatoriaux et aussi comment une langue n'obéissant qu'à des conventions, marquée par la rupture signifiant/signifié peut favoriser une telle violence. La théâtralisation de la fausseté du berger renforce alors la théâtralisation de la fausseté de l'empereur romain. Il y a donc dimension parodique en miroir.

Si l'on fait ici le choix traductif d'une langue *entièrement* moderne par souci d'une acculturation plus aisée à la langue d'arrivée, on détruit à coup sûr ce retour sur lui-même du texte. Le problème n'est pas d'historiciser ou de déshistoriciser le texte, mais de montrer que le processus de déshistoricisation existe déjà dans le texte, que Rochester introduit une distance entre son propre langage, qui est celui du présent et la langue morte des conventions d'une certaine littérature ou d'un certain pouvoir, qui est celle du passé.

J'ai donc préféré non un compromis, ce qui serait un pis-aller, mais une position traductive de juxtaposition de deux registres : celui du conventionnel mis à distance, en gardant certains termes et tournures archaïques du lexique de la pastorale et de la tradition précieuse et celui de l'expression directe d'une vérité interne en adoptant une langue moderne empreinte d'oralité, donc de vie.

Le triomphe des signes sur la réalité que Rochester souligne si souvent dans ses textes – ce poème en constituant un exemple extrême – est donc exposé et dénoncé à travers la parodie. Il n'exclut nullement comme on le verra la dimension poétique.

J'ai donc décidé, là où la concentration parodique était la plus forte, d'avoir recours au lexique de la parlure affectée du XVII<sup>e</sup> siècle, parlure qui véhicule toutes les valeurs héroïques que Rochester se plaît à démystifier. Je voudrais maintenant prendre quelques exemples très précis tirés du poème déjà cité pour souligner le contre-emploi de l'archaïsant, celui-ci pouvant servir au bout du compte à faire ressortir la poéticité du reste du poème. Le premier vers a été traduit comme suit : « Perfide ensorceleur qui a ravi mon cœur ». « Injurious » devient « perfide ». Il renvoie au latin *fides* et donc au manquement à la parole donnée que soupçonne la nymphe du poème. C'est un terme courant du lexique de l'infidélité au XVII<sup>e</sup> siècle français et d'un registre soutenu. Corneille l'utilise dans *Le Cid* (v. 1063-65) : « L'infamie est pareille et suit également / Le guerrier sans courage et le perfide amant ». « Charmer » a un sens beaucoup plus fort à cette époque-là tant en français qu'en anglais. Il a donc fallu éviter de puiser dans le champ lexical du « charme » trop moderne et édulcoré et préférer « ensorceleur » qui d'une part est plus conforme à l'image de puissance fascinante exercée sur la femme dans le poème et qui d'autre part renforce l'intensité sémantique du couplage *charmer/ heart* qui devient *ensorceleur/ cœur*.

« Vanquished » donne lui un bon exemple d'historicisation un peu forcée de la langue, à savoir de sur-archaïsation. « Vanquished heart » est une métaphore militaire qui aurait pu théoriquement se rendre par « cœur vaincu » (mais la contrepèterie rétrograde l'interdisait) ou par « cœur pris » (on « prend un cœur » comme on « prend une ville ») mais l'expression trop pâle ne soulignait pas suffisamment le regard ironique du poète. J'ai donc opté pour « ravir ». « Ravir un cœur » est une locution courante du XVII<sup>e</sup> siècle : essentiellement reliée à une expérience religieuse, à l'extase mystique, puis à l'expression de la satisfaction ou du plaisir<sup>19</sup> – ces deux sens renvoyant d'ailleurs au double-entendre du mot « expire » à la fin du poème – la locution prend parfois, mais surtout dans la tragédie et dans un registre noble assez forcé, le sens de « prendre de force ». L'expression n'est guère utilisée que pour produire un effet, ce qui lui donne une tournure précieuse, à la limite du ridicule. C'est ce que souligne Molière dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. Dorimène la marquise dit à Monsieur Jourdain : « Monsieur Jourdain est un homme qui me ravit ». A quoi un Monsieur Jourdain soudain très aristocrate répond en jouant et sur le sens et sur le style : « Si je pouvais ravir votre cœur, ... »

D'autre part, la même position traductive a été gardée pour le choix du mètre qui, à mon sens se devait de rendre un rythme mécanique et artificiel dans le premier vers. L'utilisation de l'alexandrin classique avec césure à l'hémistiche se justifie car il implique dans le discours de la nymphe l'idée d'une orthodoxie, d'une croyance à un univers de mots/signes traduisant des sentiments vrais, stables voire immuables. Pour Rochester, c'est un univers de pacotille, de faux-semblants. L'alexandrin peut donc remplir le rôle de représentant de cet ordre-là.

On voit donc que l'utilisation d'archaïsmes conforte la vision parodique pour mieux faire ressortir par contraste ce qui ne l'est pas. Elle s'inscrit dans une éthique de la différence, puisqu'elle montre un Rochester tellement conscient de l'artificialité des conventions du signe en particulier – qu'il ne pourra se situer que dans une perspective ou subversive ou poétique ou les deux.

Mais le recours à l'archaïsme même ponctuel a ses dangers, l'un étant peut-être de brouiller la lecture en donnant l'illusion d'un vrai retour en arrière. Il est donc nécessaire, non seulement de forcer les traits de l'archaïsme, mais aussi de l'inclure dans un projet traductif fondé sur l'hétérogénéité. C'est cette hétérogénéité que je voudrais aborder à présent.

La voix sans artifice du poète marque sa présence lorsqu'il souligne l'absence, l'absence anticipée et inacceptable de l'amant pour la femme, l'absence de sens de l'existence pour le berger qui trahit une conscience aiguë d'un ennui quasi existentiel dans l'expression « tedious life ». Les éclairs du langage poétique illuminent de façon crue une condition humaine vouée à l'échec et incarnée dans l'expression « unfit to live » et dans le rythme interne saccadé des trois derniers vers donné par l'intensité

<sup>19</sup> Pierre Dumonceaux, *Langue et sensibilité au XVII<sup>e</sup> siècle* (Genève : Droz, 1975) 72-108.

sémantique des accents d'attaque sur « And I », « And me ». On voit ici que la fonction de la poésie est bien « d'inquiéter le langage, de briser dans les mots les réseaux de relations conceptuelles... »<sup>20</sup> Les instants « transverbaux » libèrent le texte de son enfermement, lui substituent une étrangeté : c'est davantage le rien qui est le lieu de la signifiante. On peut traduire le rien, mais l'expliquer... Traduire la poésie étant avant tout une pratique de l'intime, voici la transposition de la première strophe du poème où j'ai tenté de rendre les enchaînements dans le souffle de la voix plutôt que dans les vers isolés, où j'ai voulu témoigner d'un des traits récurrents de la poésie de Rochester, le sentiment lancinant de la perte, du manque, non seulement de l'être aimé, mais aussi d'une partie de soi-même. Le discours devient souvent chez Rochester celui d'une conscience ontologique. La voix féminine dit-elle seulement qu'elle ne peut se séparer de l'amant (« since of *my selfe* from thee I can not part ») ou parle-t-elle aussi de cette peur de perte d'identité humaine, de réification de soi ?

Je déplie, je déroule, les sens, la signifiante. J'expose l'intime. Le poète s'expose, le traducteur aussi :

Perfide ensorceleur qui a ravi mon cœur,  
 Es-tu sensible à l'amour ? A la pitié, sourd ?  
 Me défaire, de toi me détacher, jamais.  
 Invente alors un doux moyen, libère-moi.  
 Car ce qu'avec joie tu obtins  
 Et que je cédaï avec allégresse  
 Au bout du temps te fera vil et vain  
 Et moi vide, sans vie.

Je voudrais maintenant me tourner vers cette autre marque de poéticité que peut être l'oralité. Elle n'est pas chez Rochester qu'une sorte de matérialité du langage jouant du martèlement monosyllabique ou métrique et du registre parlé. Dans le poème *A Young Lady to her Antient Lover*, le vers 4 par exemple qui est l'évocation du vieillard aimé « Aking, shaking, crazy, cold » devient le corps souffrant et disloqué de la langue, « tremblant, transi, perclus, brisé » ou bien son corps sensuel, pervers (v. 7-9) qui trouve sa jouissance élégante dans une fréquentation quasi nécrophile : « On thy wither'd lips and dry / With Like barren furrowes Lye / Brooding Kisses I will power ».

Traduire ces vers, c'est entendre qu'ils sont comme liés par un crime, qu'il y a au propre comme au figuré un cadavre entre les lignes, entre la jeune femme et son antique amant et qu'il est un objet infiniment désirable. C'est en quelque sorte le jeu du cadavre exquis.

<sup>20</sup> Yves Bonnefoy, *La petite phrase et la longue phrase* (Paris : La TILV éditeur, 1994) 27.

Tes lèvres flétries et arides  
 Sillons stériles gisant  
 D'une égide de baisers  
 Je les couvrirai.

Notons que l'égide, dans sa dimension mythologique rappelle le rapport père-fille puisqu'il est le bouclier que Zeus confiait souvent à sa fille Athéna. Une oralité marquée tend à la concentration de l'image qui empêche l'émotion, ici ambiguë, de se dissoudre dans le langage. De l'esthétique des sonorités surgit donc une image, sorte de recours contre le non-dit et qui exprime une expérience qui n'est plus seulement de l'ordre du plaisir sensuel. Mais encore une fois, le rôle du traducteur est de souligner le secret de l'image sans trahir ce secret qui réside dans le travail des mots sur eux-mêmes.

On perçoit assez nettement aussi que la poéticité est due à une composition orale qui se calque sur les rythmes du corps, ici, celui de la femme. L'absence de ponctuation avant le vers 10 dans cette version d'un manuscrit choisi par Harold Love montre bien en quoi la poésie fonde le rythme. La poésie de Rochester offre d'ailleurs des exemples parlants de juxtaposition d'un souffle tendant à faire jaillir des images et d'une métrique conventionnelle qui au mieux est un plaisir ludique, mais plus souvent une tentative de dévaloriser un certain genre littéraire ou un certain enfermement de la pensée.

Je ne voudrais pas parler d'oralité sans faire mention de l'usage de l'obscénité. Certains critiques ont pu, au cours des siècles et des changements de mentalité, parler d'érotisme ou de pornographie chez Rochester. C'est là une erreur qui a son importance pour le traducteur. Les textes obscènes sont ceux qui « blessent délibérément la pudeur en suscitant des représentations d'ordre sexuel », selon la définition donnée par le Robert. David Foxton<sup>21</sup> dans un ouvrage sur la littérature libertine en Angleterre montre bien que le but de toute œuvre pornographique est autre : il est de *provoquer* le désir et d'encourager les fantasmes érotiques. Même en incluant la pièce *Sodom* dans le canon, il n'y a pas d'écrits pornographiques à proprement parler chez Rochester, malgré les affirmations de ses détracteurs, puritains et anti-Stuarts pour la plupart. L'obscénité langagière ne fait que refléter l'obscénité sociale imposée à l'individu, obligé qu'il est de se soumettre à des lois ou à des règles qui bafouent sa loi propre. D'autre part, l'obscénité est aussi un code de reconnaissance sociale pour les courtisans de Charles II. Elle tient de l'impertinence aristocratique qui, elle n'est nullement l'apanage de la noblesse anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle et que l'on retrouve à peu près à toutes les époques et dans nombre de pays européens. L'obscénité est donc une façon ludique de prendre ses distances par rapport aux normes sociales, une forme d'audace destinée à s'auto-valoriser. La grossièreté est un privilège de classe,

<sup>21</sup> David Foxton, *Libertine Literature in England 1660-1745* (London : Book collector, 1964) 48.

l'essentiel étant de «culbuter» les règles. C'est donc un signe de supériorité sociale: on sait se comporter selon les usages, mais l'appartenance sociale vous donne le droit de prendre des libertés avec les usages. L'historien Gilbert Burnet qui prétendit avoir converti Rochester sur son lit de mort raconte dans la biographie commentée qu'il fit du poète comment ce dernier en était venu à jurer et à proférer des obscénités le plus naturellement du monde.<sup>22</sup>

Rochester dépasse cette forme d'orgueil social ou en joue pour en faire un instrument satirique. Tous les termes et expressions qui dans son œuvre appartiennent à la fois au lexique cru de l'injure et à celui de la sexualité ne doivent pas être affaiblis ou pire poétisés dans l'acte traductif. A «whore» est une «putain» et non une «femme impure», une «putain respectueuse» comme dirait Sartre. La clé de l'obscénité chez Rochester est donnée dans un libelle intitulé *Answer*, pièce parodique écrite en réponse à un poème lyrique de Sir Carr Scroope, écrivain médiocre et méprisé du fameux «merry gang» de Charles II. Confrontés, les deux poèmes fonctionnent comme deux frères ennemis, le deuxième prenant systématiquement le contre-pied du premier. Au lyrisme conventionnel et lénitif de Scroope correspond l'obscénité violente et inattendue de Rochester. Ce dernier enfreint les attentes esthétiques et idéalistes du lecteur et aux clichés romantiques et rassurants substitue un langage grossier mais maîtrisé par un rythme alterné, tétramétrique et trimétrique. Cette régularité trop monotone fait entendre une petite voix moqueuse qui brocarde la ballade, ses défenseurs et ses habitants. Ce que traduit donc l'obscénité, c'est essentiellement l'impasse des rapports entre un individu lucide et une société usant d'artifices. Le traducteur prend donc acte de ce réalisme moral, de cette agressivité verbale qui est davantage satirique que ludique. La surcharge de signifiants inutiles dans le vers 8 («Alas I am, Alas I am, a whore») n'est pas qu'une greffe arbitraire de mots redondants, elle sert à préparer la transgression, à introduire le mot à connotation obscène «whore» dans une sorte de rire subversif et profanateur. Le verbe qui introduit et conclut le poème brise le même tabou. L'obscénité est donc volontaire, elle sert la satire. Le traducteur doit alors choisir le refus de toute complicité avec une langue moins crue. Il doit bifurquer du sérieux du discours lyrique vers l'ironie et la langue infamante.

Toutefois, la portée satirique de la langue obscène n'empêche pas le vertige existentiel de surgir à nouveau.

Kierkegaard, dans *Le concept d'ironie* illustre assez bien ce sentiment diffus qui sourd dans la deuxième strophe et en particulier dans le dernier vers («To wish those eies, to wish those eies, Fuckt out»): «L'ironie est la douleur d'enfantement de l'esprit objectif, elle naît de la découverte par le moi de la disproportion entre l'existence et l'Idée de l'existence».<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Voir en particulier Gilbert Burnet, *Some Passages of the Life and Death of the Right Honourable John, Earl of Rochester (1680)* (Hildesheim: Georg Olms, 1968) 152.

<sup>23</sup> Søren Kierkegaard, *Le Concept d'ironie* (Paris: Editions de l'Orante, 1975) 24.



En conclusion, le traducteur pourra à nouveau avoir recours à l'hétérogénéité. Elle rendra d'une part, la langue obscène de l'imagerie grotesque et troublante (les yeux de la femme sortent de leur orbite sous l'attaque sexuelle de l'amant) et d'autre part, cette quête impossible de l'autre débouchant sur un néant et qui donne sa poéticité au vers dans un rythme quasi incantatoire. Les trois derniers vers deviennent ainsi :

Mon cœur jamais n'hésite  
 Amoureux fou et extasié  
 A désirer et désirer ces yeux,  
 Pâmés, baisés.

Le dernier mot appartient au registre désigné au début du premier vers. Comme le dit Northrop Frye, presque tous les grands satiristes sont devenus obscènes.<sup>24</sup> Seul peut-être le lexique sexuel apporte-t-il cette immédiateté unique qui fait de l'expérience langagière un acte. Selon Marcus Stephen, ces mots interdits se présentent à nous comme des actes car ce sont eux qui ont subi l'évolution la moins importante dans le langage.<sup>25</sup> La satire décrit ce qui est pour le corriger. L'obscénité, dans le même but, fait encore davantage, car elle est l'objet lui-même, elle ne se contente pas de le décrire.

Rochester avait un singe.

L'animal apparaît dans plusieurs de ses œuvres, en particulier dans sa satire la plus connue, *Satyr against Reason and Mankind*. Rochester y affirme qu'il aurait souvent préféré être un singe ou tout autre animal plutôt que cette créature de raison qu'est l'homme : « I'd be a Dog, a Monkey, or a Bear. / Or anything but that vain Animal / Who is so proud of being rational » (v. 5-7).<sup>26</sup> Dans la pièce *Valentinian*, le singe est un animal méchant qui ne mérite que le fouet et les chaînes : « When Monkeys grow mischierous, they are whipt, / Chain'd up and whipt » (V. i. 41-2).<sup>27</sup> Mais dans le poème *Tunbridge Wells*, il retrouve sa place dans la chaîne des êtres, au-dessus de l'homme, puisqu'il ne connaît pas la raison et ne peut donc être atteint du mal du siècle que Rochester nomme « foppery » (voir v. 174-87)<sup>28</sup>. Dans tous ces exemples, le singe est l'emblème vivant, ironique et bestial, des aberrations humaines.

Rochester apparaît avec son singe dans un portrait célèbre de Huysmans dont la copie est à la National Portrait Gallery de Londres. On y voit Rochester sur le point

<sup>24</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (London: Penguin Books, 1990) 235 : «... genius seems to have led practically every great satirist to become what the world calls obscene».

<sup>25</sup> Marcus Stephen, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England* (New York: Basic, 1966) 280.

<sup>26</sup> Love, *The Works of John Wilmot* 57.

<sup>27</sup> Love, *The Works of John Wilmot* 205.

<sup>28</sup> Love, *The Works of John Wilmot* 53.

de couronner de lauriers son animal juché sur des livres, tenant à la main un bout de papier déchiré sur lesquels sont écrits quelques vers. Plusieurs interprétations ont été données à ce tableau et comme le dit justement Keith Walker, les commentateurs tendent à y voir ce qu'ils veulent bien y voir:<sup>29</sup> le singe est-il Dryden dont Rochester fut un temps le protecteur, est-il plutôt Charles II ? Il est impossible de trancher. J'avais cru trouver fortuitement la réponse un jour en relisant l'ouvrage d'Henri Meschonnic, *Poétique du Traduire*. J'avais vu page 142 ce sous-titre qui aurait pu élégamment servir de légende au tableau : « Le jeune discours parle devant le vieux *singe* qui n'entend pas ». Malheureusement pour moi, j'avais mal lu. Il fallait lire : « Le jeune discours parle devant le vieux *signe* qui n'entend pas ».<sup>30</sup> Mais à la réflexion, je me suis dit qu'il y avait là quelque chose qui illustre fort bien à la fois la conception de l'écriture qu'avait Rochester (le jeune discours, c'est lui) et la conception qu'on peut avoir ou ne pas vouloir de la traduction (le vieux signe, c'est le singe). La traduction ne doit pas singer l'auteur, même si lorsqu'elle le fait, elle reçoit parfois des lauriers.

<sup>29</sup> Keith Walker, "Lord Rochester's Monkey," *That Second Bottle: Essays on John Wilmot, Earl of Rochester*, ed. Nicholas Fisher (Manchester: Manchester UP, 2000) 85.

<sup>30</sup> Meschonnic 142.

## Références

- BERMAN Antoine (1995) : *Pour une critique des traductions de John Donne*, Paris, Gallimard.
- BONNEFOY Yves (1994) : *La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La TILV éditeur.
- BURNET Gilbert (1968) : *Some Passages in the Life and Death of the Right Honourable John, Earl of Rochester* [1680], Hildesheim, Georg Olms.
- D'AMICO Masolino (1968) : *Rochester: poesie e satire*, Torino, Einaudi.
- DE SOLA PINTO Vivian (Ed.). (1953) : *Poems by John Wilmot, Earl of Rochester*, London, Routledge and Kegan Paul.
- DUMONCEAUX Pierre (1975) : *Langue et sensibilité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz.
- ELLIS Frank H. (Ed.). (1994) : *John Wilmot, Earl of Rochester: The Complete Works*, London, Penguin Books.
- ELUARD Paul (1979) : *Le Poète et son ombre: textes inédits*, Paris, Seghers.
- (1682) *Female Poems on Several Occasions. Written by Ephelia*, 2nd edition, London, James Courtney.
- FOXTON David (1964) : *Libertine Literature in England 1660-1745*, London, Book collector.
- FRYE Northrop (1990) : *Anatomy of Criticism: Four Essays* [1957], London, Penguin Books.
- HAYWARD John (Ed.). (1926) : *Collected Works of John Wilmot, Earl of Rochester*, London, Nonesuch Press.
- KIERKEGAARD Sören (1975) : *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate* [1841-43], Paris, Editions de l'Orante.
- LAUTEL-RIBSTEIN Florence (2003) : « 'Pardon their French': Les Traductions Françaises de John Wilmot, Earl of Rochester » *La Traduction des genres non romanesques au XVIII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque de Metz de mars 2003*, Eds. Annie Cointre et Anne Rivara, Metz, Publications du CET.
- LEFEVERE André (1992) : *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge.
- LOVE Harold (Ed.). (1999) : *The Works of John Wilmot, Earl of Rochester*, Oxford, Oxford UP.
- LOVE Harold (1993) : « But did Rochester Really Write Sodom? » *The Bibliographical Society of America*, 87 :3.
- MESCHONNIC Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- STEPHEN Marcus (1966) : *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York, Basic.
- VALERY Paul (1957) : *Oeuvres*, tome I, Paris, Gallimard.
- VALERY Paul (1966) : *Oeuvres*, tome II, Paris, Gallimard.
- VIETH David M. (Ed.). (1968) : *The Works of the Earl of Rochester*, Yale, Yale UP.

- VOLTAIRE (1964): *Lettres philosophiques* [1733], Paris, Garnier Flammarion.
- WALKER Keith (Ed.). (1984): *The Poems of John Wilmot, Earl of Rochester*, Oxford, Basil Blackwell.
- YART Antoine (1749): *Idée de la poésie angloise ou traductions des meilleurs poètes anglois...*, Paris, Claude Briasson.

## Annexe

Textes tirés de Harold Love, ed., *The Works of John Wilmot, Earl of Rochester* (Oxford: Oxford UP, 1999)

	Dialogue Nymph Sheppard (1)	
Nymph.	Injurious Charmer of my Vanquish't heart Canst thou feele Love and yet noe pittie know? Since of my selfe from thee I can not part Invent some gentle way to Lett me goe. For what with joy thou didst obtaine And I with more did give In time will make thee falce and Vaine And me unfitt to Live	5
	(2)	
Shep:	Fraille Angell that would Leave a heart forlorne With poore pretence falshood therein might Lye, Seeke not to cast milde shaddowes o're your scorne: You can not sooner change than I can dye. To tedious life I'le never fall, Thrown from thy deare Lov'd brest. He merritts not to Live at all Who cares to Live unblest.	10      15
Cho:	Then Lett our flaming hearts be joyn'd While in that sacred fire, E're thou prove falce or I unkinde, Together both expire	20

*Song*

A Young Lady to her Antient Lover

Ancient persone for whome I  
All the Flutt'ring youth defie,  
Long be it e're thou grow old,  
Aking, shaking, Crazy, Cold;  
But still Continue as thou art 5  
Ancient person of my heart.

On thy wither'd Lips and dry  
Which Like barren furrowes Lye  
Brooding kisses I will power  
Shall thy youthfull heate restore: 10  
Such kinde showers in Autumne fall  
And a Second spring recall;  
Nor from thee will ever part  
Ancient person of my heart.

Thy nobler parts which but to name 15  
In ovr Sex would be Counted shame,  
By ages frozen grasp possest  
From their Ice shall be releast  
And sooth'd by my reviveing hand  
In former warmth and Vigour stand. 20

All a Lovers wish can reach  
For thy Joy my Love shall teach  
And for thy pleasure shall improve  
All that Art can add to Love;  
Yet still I'le Love thee without art 25  
Antient person of my heart.

## A LETTER

[by Sir Carr Scroope]

*Madam*

I cannott change as others doe  
 Though you unjustly scorn,  
 Since that poor Swain that sighes for you  
 For you alone was born,  
 No, Phillis, no, your heart to move A surer way I'll try, 5  
 A surer way I'll try,  
 And to Reveng my slighted Love  
 Will still Love on, Will still love on, and Dy.  
 When kill'd with greif Amintor lyes  
 And you to mind shall call, 10  
 The sighes that now unpittied rise,  
 The tears that vainly fall,  
 That welcome hour that ends his smart  
 Will then begin your pain,  
 For such a faithfull tender heart 15  
 Can never break, can never break, in vain.

*Answer*

I *Fuck* no more then others doe,  
 I'me young and not deform'd,  
 My tender heart sincere and true  
 Deserves not to be scorn'd,  
 Why *Phillis* then, why will you swive, 5  
 With Forty Lovers more?  
 Can I said she with Nature strive?  
 Alas I am, alas I am, a Whore.

Were all my Body larded o're  
 With darts of Love so thick 10  
 That you might find in every pore  
 A well stuck standing Prick,  
 While yet alone my eies were free  
 My heart wou'd never doubt  
 In amorous Rage and extasie 15  
 To wish those eies, to wish those eies, Fuckt out.

# La traduction d'un livret d'opéra peut-elle « expliquer » le texte original ? Etude comparative de deux versions anglaises de *Die Zauberflöte*

PIERRE DEGOTT♦

La traduction du livret d'opéra dans le monde anglophone n'a pas toujours eu des visées explicatives, bien au contraire. La pratique mise en place au XIX<sup>e</sup> siècle par les grands théâtres londoniens, qui consistait à donner exclusivement en italien l'ensemble des opéras du répertoire – y compris ceux initialement composés sur un livret anglais – n'œuvrait certainement pas dans le sens d'une plus grande compréhension par le public, à supposer que ce dernier ait pu se douter un instant qu'il y eût quoi que ce soit à comprendre. Voici comment le musicologue Edward J. Dent, au début du XX<sup>e</sup> siècle, évoquait une situation qui peut paraître paradoxale pour le lecteur/auditeur contemporain, toujours avide de signification(s) :

... as the majority of the audience ... in London did not know more than a few words of Italian – generally nothing but the first few words of the favourite airs – the long-established and almost ineradicable tradition grew up that all opera librettos were nonsense and that it was really better not to know what they were about; ... it can easily be understood that for such audiences *Il Flauto Magico* [le nom sous lequel l'opéra de Mozart *Die Zauberflöte* était connu au XIX<sup>e</sup> siècle] was nothing more than a display of exceptional voices.<sup>1</sup>

♦ Pierre Degott, *Université de Metz*.

<sup>1</sup> Edward J. Dent, *Mozart's Operas: A Critical Analysis*, 1913, 1947 (Oxford : Clarendon, 1991) 9. Dans les premières pages de *The Age of Innocence*, c'est sur le mode de l'ironie qu'Edith Wharton choisit de rendre compte de l'absurdité d'une convention qui conduisait des milliers de personnes à assister chaque soir à un spectacle – ici, le *Faust* de Gounod – dont elles ne comprenaient pas un traître mot : « She [Marguerite] sang, of course, 'M'ama!' and not 'he loves me,' since an unalterable law of the musical world required that the German text of French operas sung by Swedish artists [la cantatrice Christine Nilsson] should be translated into Italian for the clearer understanding of English-speaking audiences » (Edith Wharton, *The Age of Innocence*, 1920 [Harmondsworth : Penguin, 1996] 2-3).

La fonction « pédagogique » de la traduction du livret d'opéra est en fait, dans le contexte anglo-saxon, un phénomène relativement récent qui date *grosso modo* du début du XX<sup>e</sup> siècle,<sup>2</sup> époque où plusieurs théâtres londoniens s'étaient donné comme mission de renouveler leurs publics en axant leurs productions non pas sur la présence de quelques voix exceptionnelles mais sur un travail d'ensemble à même de rendre compte des multiples enjeux dramatiques, esthétiques, sociologiques, etc. des œuvres représentées.<sup>3</sup> La traduction vers l'anglais des ouvrages du répertoire, destinée à « faire comprendre » au public l'action représentée, était l'un des axes privilégiés de la politique artistique de ces différents théâtres,<sup>4</sup> l'examen des traductions de cette époque faisant clairement apparaître à quel point les choix esthétiques des traducteurs étaient conditionnés par la volonté de rendre accessible au plus grand nombre un répertoire souvent réputé hermétique.<sup>5</sup>

Nous souhaiterions dans cet article montrer que la traduction d'un livret d'opéra n'est pas uniquement une « explicitation » destinée à « faire comprendre », sur le plan littéral, une action théâtrale, mais également une « interprétation », une relecture, conditionnée qui plus est par la présence de ces éléments aux dires de certains « a-sémantiques » qui constituent cet autre texte, ces éléments musicaux qui, à la lecture du texte verbal initial, ont jailli de l'imagination d'un compositeur. En effet, contrairement au librettiste qui peut concevoir en toute liberté son propos et qui, dans la majorité des cas, ne connaît pas la musique sur laquelle ses mots seront chantés, le traducteur de livrets sait parfaitement comment sonneront les paroles qu'il écrit. Si la présence de la partition impose, il est vrai, d'innombrables contraintes sur les plans accentuel, rythmique, prosodique... – contraintes qui poussent souvent le traducteur

<sup>2</sup> Dent rejette en bloc les traductions du XIX<sup>e</sup> siècle, peu aptes selon lui à « expliquer » et à faire comprendre quoi que ce soit : « Nineteenth-century translations of opera-libretti were nearly all bad. ... Outside Covent Garden ... the less aristocratic public wanted to enjoy an opera as though it were a play and to understand the dramatic sequence of the story – something hardly possible in the case of an opera sung in that strange jargon that we call operatic English » (Dent, « Verdi in English », *Edward J. Dent: Selected Essays*, ed. Hugh Taylor (Cambridge: Cambridge UP, 1979) 263-64 (traduction de Dent, « Verdi in inglese », *La Rassegna musicale* 21 [1951]: 204-211).

<sup>3</sup> Voir notamment Dent, *A Theatre for Everybody: the Story of the Old Vic and Sadler's Wells* (London: Boardman, 1945).

<sup>4</sup> Pour la politique traductive adoptée au théâtre de Covent Garden au courant du XX<sup>e</sup> siècle, voir Harold D. Rosenthal, *Two Centuries of Opera at Covent Garden* (London: Putnam, 1958) 327-30; 335-39, 355-58; 391-672.

<sup>5</sup> Parmi les procédés traductifs susceptibles d'« expliquer » l'ouvrage représenté, on peut noter la littéralisation quasi-systématique des figures-tropes du texte-source, l'intégration dans le texte chanté des indications scéniques – explicitant jusqu'à la redondance les rebondissements d'une action scénique souvent complexe –, ainsi que le rejet de la répétition inhérente au texte chanté, les traducteurs préférant « dilater » le texte initial par de nouvelles formulations. Voir notre article « L'opéra en version anglaise: un enjeu esthétique ou sociologique » (cf. Références).



à s'éloigner du sens de l'original pour résoudre le casse-tête auquel il est confronté –, la connaissance de la musique, et la compréhension forcément subjective qu'il en a, peuvent également ouvrir à l'infini le champ des interprétations possibles. Peut-être est-ce là le sens qu'il faut donner aux propos du dramaturge Peter Motteux – un des tout premiers traducteurs de l'histoire de l'opéra anglais – lorsque ce dernier, tout en déplorant l'asservissement de l'écrivain par rapport au musicien, évoquait également le pouvoir « fertilisant » des notes de musique :

... to fit Words to a Tune, may seem as odd as to fit a horse to a saddle, tho' such a thing may be done upon Occasion. And tho' in having new Words to go along with the Notes, it may be as dancing on the Rope, where there is no going to the Right or Left, and one may be unsteady at first; yet by Practice it may at last be done, not without Grace, and rais'd by the Music to a greater Height.<sup>6</sup>

À l'instar de Motteux, de nombreux traducteurs considèrent en effet leur travail comme une amélioration par rapport au livret original, surtout lorsque ce dernier passe pour être « mauvais », chose qui n'est pas rare à l'opéra... Tel est le cas, aux dires de certains, du livret de l'opéra de Mozart *Die Zauberflöte*, dont nous allons examiner deux traductions anglaises censées toutes deux, d'après leurs auteurs respectifs, corriger les défauts de l'original, chacune proposant sa propre interprétation d'un opéra au sujet duquel le musicologue Jacques Chailley écrivait il y a peu de temps encore : « Il est paradoxal que le plus célèbre et le plus admiré des opéras de Mozart n'ait jamais reçu d'explication satisfaisante ».<sup>7</sup>

La première, celle d'Edward J. Dent, eut un tel retentissement en son temps – elle fut créée au New Theatre de Cambridge en 1911 – que certains commentateurs n'hésitent pas aujourd'hui à lui attribuer la renaissance du répertoire mozartien qui eut lieu au début du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>8</sup> La traduction de Dent fut immédiatement suivie,

<sup>6</sup> Peter Motteux, *Love's Triumph* (London: Tonson, 1708) dédicace.

<sup>7</sup> Jacques Chailley, *La Flûte enchantée: opéra maçonnique* (Paris: Lafont, 1968) 13.

<sup>8</sup> « At the beginning of this century, apart from *The Marriage of Figaro* and *Don Giovanni*, [Mozart's operas] were seldom performed and generally misunderstood, and had never been the subject of serious scholarly study. Much of the subsequent rise in their reputation has been due to Edward Dent. He first made his mark as moving spirit and translator in a production of *The Magic Flute* at Cambridge in 1911, which was acclaimed as a revelation » (Winton Dean, introduction de Dent, *Mozart's Operas* ix); « His spirited translations of the librettos of *The Marriage of Figaro*, *Don Giovanni* and *The Magic Flute* were largely responsible for the rejuvenation of those operas » (Eric W. White, *A History of English Opera* [London: Faber and Faber, 1983] 406); le critique Jack Westrup évoque également l'impact des traductions de Dent sur plusieurs générations de mélomanes : « Ever since the music has for me been associated with the English version » (Jack Westrup, « Dent as Translator », *Music Review* 7 [1946]: 198).

voire « complétée », par un ouvrage musicologique du même auteur<sup>9</sup> qui a conservé à ce jour son statut de « classique » ; initialement publié en 1913, il était encore réédité aux Presses Universitaires d'Oxford en 1991. Nous verrons comment la traduction de Dent corrobore son analyse et son interprétation de l'opéra, son « explication », les deux textes fonctionnant pour ainsi dire « de concert ».

La deuxième traduction que nous allons examiner est celle du poète W. H. Auden et de son compagnon Chester Kallman, commandée en 1956 pour une production télévisée de la NBC à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Mozart. Tout comme Dent, intarissable dès lors qu'il s'agit de fustiger la prétendue absurdité du livret original,<sup>10</sup> Auden évoque la médiocre qualité du texte allemand – jugé confus, « hard to swallow », « peculiarly silly »<sup>11</sup> – pour appeler une traduction qui soit également une interprétation : « Probably no other opera calls more for translation than *Die Zauberflöte*, and for a translation that is also an interpretation » (129). Afin d'explicitier ses choix traductifs, Auden a recours à un certain nombre d'éléments para- ou intratextuels, tels sa préface mais également le « proème » qui précède l'ouverture de l'opéra, le « métalogue » dit par l'interprète de Sarastro au début du deuxième acte sans oublier le « postscript » d'Astrafiamante (« die sternflammende Königin »), nom donné par Auden à la reine de la Nuit, emprunt non avoué à la tradition italienne de l'opéra tant décriée par son prédécesseur.

<sup>9</sup> « The Cambridge performance in English ... was what originally led me to write this book » (Dent, *Mozart's Operas* xiii).

<sup>10</sup> « [T]he usual verdict on [*The Magic Flute*] was that it contained Mozart's divinest music set to the most ridiculous and unintelligible libretto » (Dent, *Mozart's Operas* xiii) ; « The libretto of *Die Zauberflöte* has generally been considered to be one of the most absurd specimens of that form of literature in which absurdity is regarded as a matter of course » (Dent, *Mozart's Operas* 218) ; Dent parle plus loin de « clumsy doggerel » (222) et de « nonsensical libretto » (229). Dans un article publié dans les années 1930, il reconnaît toutefois quelque qualité au texte-source de l'opéra : « *The Magic Flute* has a notoriously bad libretto. Many of the lines are absurdly silly and awkward in the original German. But the story of the opera is by no means so stupid as it has been said to be. It is perfectly possible to accept as a sort of fairy-tale with a Masonic symbolism, and to translate it in such a way as to accentuate its inner meaning, and perhaps to add touches of symbolism. The extreme simplicity of language desirable in all libretti will then add to the childlike character of the story » (Dent, « The Translation of Operas », *Selected Essays* 23 [article initialement publié dans *Proceedings of the Musical Association* 61 (1934-1935) : 81-104]).

<sup>11</sup> Voir W. H. Auden, *Libretti and Other Dramatic Writings by W. H. Auden, 1913-1973*, ed. Edward Mendelson (London : Faber and Faber, 1993) 129 (préface de *The Magic Flute*). Les renvois à cette édition apparaîtront dans le texte entre parenthèses.

La traduction de Dent présente un certain nombre de caractéristiques qui l'éloignent considérablement de son texte-source allemand. Tout d'abord, en plus du souci pédagogique de clarifier certains éléments obscurs de l'intrigue – notamment dans sa restitution du dialogue parlé, dont Dent ne manque pas de souligner la fonction « explicative »<sup>12</sup> –, elle rend particulièrement transparent le sous-texte maçonnique dissimulé dans le livret original, récemment dévoilé au grand public par Jacques Chailley,<sup>13</sup> et entièrement gommé selon Dent dans les précédentes traductions.<sup>14</sup> Pour ce faire, le traducteur prend bien soin d'insérer dans le texte confié aux personnages les quelques indices qui dans l'original apparaissent, mais de manière feutrée, dans les indications scéniques. C'est ainsi que la fugitive référence aux temples de la sagesse, de la raison et de la nature (1.15), trois emblèmes particulièrement transparents, est transférée dans la version anglaise aux paroles de Tamino, prêtant au substrat maçonnique une plus grande visibilité :

TAMINO  
 Wo bin ich nun? Was wir aus mir?  
 Ist dies der Sitz der Götter hier?  
 Es zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen,

Dass Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen.  
 Wo Tätigkeit thronet und Müßiggang weicht,  
 Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht.  
 (1.15)

TAMINO  
 What is my fate? Where am I now?  
 O surely, none but gods dwell here.  
 What words do I read there inscribed on the  
 gateway?  
 "To Nature, to Reason, to Wisdom, these temples."  
 But who were the builders that rais'd them so fair?  
 Ah, sure nothing evil could find harbour there.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> « *Die Zauberflöte* inevitably has a good deal of dialogue in the first scenes, because so much has to be explained » (Dent, *Mozart's Operas* 247). Un exemple du souci de clarification de Dent apparaît à la scène 5 de l'acte 1, quand le traducteur se sent obligé d'explicitier pour son public la première référence à Sarastro :

ERSTE DAME  
 Hat ein mächtiger böser Dämon ihr entrissen.  
 (1.5)

FIRST LADY  
 An evil magician has carried her off, and holds  
 her in durance vile.

TAMINO  
 His name!

SECOND LADY  
 Sarastro!

THIRD LADY  
 The high priest of the sun. (1.5)

<sup>13</sup> Initialement paru en 1968, l'ouvrage de Chailley fut très vite traduit en anglais : voir Chailley, *The Magic Flute: Masonic Opera*, trans. Herbert Weinstock (New York: Knopf, 1971).

<sup>14</sup> « In 1838 the opera was performed in London in a translation by [James Robinson] Planché; in his autobiography he speaks very well of the whole performance and production, and resolutely defends the libretto and its symbolism of good and evil. He rightly condemns the current Italian translation by G. de Gamera. Whether he realized the Masonic sense of the story is not clear » (Dent, *Mozart's Operas* 223).

<sup>15</sup> Les citations de la traduction de Dent proviennent de Wolfgang Amadeus Mozart, *The Magic Flute (Die Zauberflöte). Opera in Two Acts. Words by Carl Ludwig Giesecke and Emanuel Schikaneder. English Version by Edward Dent. Vocal Score by Erwin Stein* (London: Boosey and Hawkes, 1944).

La trilogie «Nature, Reason, Wisdom», qui n'est pas sans rappeler les trois principes fondateurs de la maçonnerie anglaise – «Strength, Wisdom, Beauty»<sup>16</sup> – réapparaît également, du moins pour la version anglaise, dans le texte confié à Sarastro (2.1.96).

Si la traduction de Dent semble, hélas, respecter scrupuleusement la misogynie latente du livret original, et parfois même l'accentuer,<sup>17</sup> le traducteur édouardien atténué considérablement la composante érotique de l'opéra, particulièrement développée avec le rôle comique de Papageno. L'air d'entrée de l'oiseleur, qui perd au passage une de ses trois strophes, se voit ainsi dénué de ses multiples connotations sexuelles, comme le montre par exemple la traduction de la phrase finale de l'air, pour laquelle Dent a recours à une métaphore qui euphémise les propos de Papageno: «Sie schlief an meiner Seite ein / ich wiegte wie ein Kind sie ein» (1.2) est ainsi pudiquement, et plutôt maladroitement, traduit par «Then who would share the cage with her? / Why, sure, the jolly bird-catcher!».<sup>18</sup> Le duo entre Papageno et Papagena à la fin de l'acte 2 pousse à l'extrême la métaphore de la cage, l'image utilisée par Dent en disant long sur la manière dont le traducteur envisage la fonction rédemptrice de l'amour entre les hommes et les femmes, pourtant un des thèmes majeurs de l'opéra. La phrase «Nun, so sei mein liebes Weibchen / Herzenstäubchen» (2.28), que s'échangent Papageno et Papagena, est en effet rendue par le segment «Yes, we'll share a cage together», les indications placées en face de chaque ligne de la portée musicale dans la version anglaise de l'opéra – «He» et «She» – semblant conférer à ces paroles une valeur universelle qui laisse malheureusement planer peu de doute sur le sort réservé aux non-initiés... Le mot «Kinderlein» est curieusement traduit par «little birds».

Le duo de l'acte 1 entre Papageno et Pamina, qui thématise explicitement le pouvoir de l'amour entre les êtres, est sous-traduit de manière à neutraliser complètement les enjeux sexuels des situations mises en scène. Si la musique de Mozart souligne avec insistance l'équilibre réalisé par la fusion du «masculin» et du «féminin» – on pense bien sûr à la répétition obsessionnelle de «Mann und Weib, und Weib und Mann», la traduction du passage par Dent («life depends on love alone») édulcore à l'extrême les paroles originales du livret – qu'il était pourtant facile, pour une fois, de traduire littéralement!<sup>19</sup> – à l'image d'ailleurs de l'incipit du

<sup>16</sup> Voir par exemple Oswald Wirth, *La Franc-maçonnerie rendue intelligible à ses adeptes: sa philosophie, son objet, sa méthode, ses moyens*, 3 vols. (Paris: Vitiano, 1972) 3: 34-37.

<sup>17</sup> C'est ainsi, par exemple, que «Weiber» devient «foolish women» dans la phrase «Geschwätz von Weibern nachgesagt / von Heuchlern aber ausgedacht» (2.5), rendue par «'Tis just what foolish women say, / And those that fear the light of day».

<sup>18</sup> De même, «Und küsste sie mich zärtlich dann, / wär' sie mein Weib und ich ihr Mann» (1.2) est rendu par «I'd gladly ply the fowler's trade / If I could catch a pretty maid» (1.2).

<sup>19</sup> Deux traductions, celle de Auden (146) et celle de Ruth et Thomas Martin, proposent le segment attendu «man and wife, and wife and man». Voir Mozart, *The Magic Flute (Die*

morceau, particulièrement inapproprié : « The kindly love of Mother Nature / Wakes love in bird and beast and flower ».

La lecture de l'analyse de l'opéra par le musicologue confirme certains flottements et égarements de sa traduction. Dent, en effet, ne semble pas percevoir la contradiction entre ses remarques extrêmement discutables sur les supposées carences intellectuelles de Pamina (!), inlassablement déplorées,<sup>20</sup> et le rôle de guide spirituel joué par la jeune femme lors de la scène des épreuves, dont il rend compte dans son analyse avec davantage de perspicacité.<sup>21</sup> À ce moment, le traducteur oublie les préjugés sexistes de son temps pour reproduire fidèlement le texte original, même s'il a de nouveau recours à une métaphore atténuante quand il s'agit d'évoquer l'initiation de Pamina; le segment « A maid that fears not death's dark night / Is worthy to behold the light » paraît moins fort à nos yeux que l'original : « Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut / ist würdig, und wird eingeweiht » (2.28). La traduction de la séquence « Ich werde aller Orten / An deiner Seite sein. / Ich selber führe dich, / Die Liebe leitet mich » (2.28), rendue par « E'en in that place of terror / I will never leave thy side. / Nay, I'll be guide for thee, / As love is guide for me », reste néanmoins en totale contradiction avec son interprétation précédente d'une phrase de Sarastro (« Ein Mann muss eure Herzen leiten, / denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten » [1.18]), surtraduite en anglais : « A man to guide thy steps thou needest, / Since ne'er alone can woman find / The hidden road that leads to wisdom ». Ici, la contradiction inhérente à la traduction est davantage le reflet d'un parti pris de l'« explication » que la reproduction de la prétendue incohérence de l'original.

Si le musicologue, manifestement, ne veut pas croire au pouvoir rédempteur de l'amour terrestre – la valeur de la phrase de Papagelo et Papagena « Es ist das höchste der Gefühle » (2.29), traduite par « Oh, where's the nest will e'er contain us », est complètement neutralisée –, sa propre interprétation de l'opéra, telle qu'il l'explicite dans sa monographie, fournit la clé de la métaphore qui nourrit sa traduction d'un bout à l'autre. Cette dernière semble se lire en effet comme une célébration du pouvoir suprême de la musique, le seul élément capable selon le traducteur-musicologue de faire évoluer les êtres sur la voie de la sagesse. Voici en effet comment Dent explique sa vision de la portée symbolique de la flûte : « [the Three Ladies] have

---

*Zauberflöte*). *An Opera in Two Acts. Music by W. A. Mozart. The Original Text by Emanuel Schikaneder and Carl Ludwig Giesecke. With an English Version by Ruth and Thomas Martin* (New York : Schirmer, 1951) 52.

20 « a simple child, ready enough to make friends, and almost as free from artificial ideas as [Papageno] » (Dent, *Mozart's Operas* 260); « the woman [Pamina], lacking his intellectual strength, feels that he is lost to her, because he is seeking something she cannot understand » (Dent, *Mozart's Operas* 261); « Tamino's ardour sees beyond passion, and Pamina, even if her intellect cannot grasp his ideals, is content to follow him » (Dent, *Mozart's Operas* 262).

21 Voir Dent, *Mozart's Operas* 249-50.

taught [Tamino] an accomplishment, music, symbolized by the magic flute »;<sup>22</sup> plus loin, il établit clairement l'équation entre « wisdom » et le « *savoir faire* » musical.<sup>23</sup> Sa traduction rend évidemment compte d'une telle lecture, comme par exemple l'extrait suivant du quintette du premier acte, pour lequel la valeur spécifique de l'instrument offert à Tamino est étendue à l'art musical au sens le plus large :

O so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen wert,	Yes, 'tis only music that has the power to weave that spell,
Denn durch sie wird Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt. (1.8)	Jarring souls so to attune all in harmony may dwell.

Plus loin, il « dévalorise » la fonction du « Glockenspiel » offert à Papageno, établissant une opposition factice entre la flûte, émanation métonymique de la musique, et les clochettes, auxquelles il ne prête dans sa traduction que le pouvoir de susciter le rire du commun des mortels :

Silberglöckchen, Zauberflöten Sind zu eurem Schutz vonnöten. (1.8)	Flute for music, bells for laughter, Best of comrades now or after.
---	--

La sur-traduction, à la fois qualitative et quantitative, intervient également au cours du finale du premier acte, lorsque Tamino, tel Orphée attirant vers lui les animaux sauvages, évoque dans la traduction l'impact du son de la flûte sur sa propre évolution spirituelle :

Wie stark ist nicht dein Zauberton, Weil, holde Flöte, durch dein Spielen Selbst wilde Tiere Freude fühlen. <i>Rep.</i> (1.15)	O voice of magic melody! O strain enthralling, Serener thoughts thou wak'st in me, My soul to loftier purpose calling. Wild nature's children own thy charm And flock around, their haunts deserting; The fierce lose all desire to harm, The timid fear no hurting.
---	--

On le voit, Dent accentue quelque peu la symbolique musicale du livret original, soulignant dès qu'il le peut le rôle de l'instrument éponyme dans la création de l'harmonie suprême, celle qui a seule le pouvoir divin d'élever l'homme et de le mener vers sa réalisation spirituelle. En expliquant de cette manière le fonctionnement de la musique, et en célébrant, par cet acte de nature méta-musicale, la suprématie de l'art qu'il affectionne, le musicologue inscrit sa version de l'opéra de Mozart dans la longue tradition anglaise des odes à Sainte Cécile des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, privilégiant peut-être à l'excès la portée symbolique de l'opéra sur la dimension « humaine », ou « terrestre », qui le constitue tout autant.

<sup>22</sup> Dent, *Mozart's Operas* 260.

<sup>23</sup> Dent, *Mozart's Operas* 260.

La dimension «cécilienne» de l'opéra de Mozart n'est que très indirectement évoquée dans la traduction de Auden, mais elle apparaît dès le «proème» qui, par son évocation de la nuit et du chaos originels, n'est pas sans rappeler la strophe 1 de la première ode à Sainte-Cécile de Dryden:<sup>24</sup>

Queen Astrafiammante, she  
Long ruled the primal Night,  
In realms of dream had reigned supreme,  
Until there came the light. (135)

La traduction du poète est remarquable avant tout pour son extrême stylisation, notamment celle des passages parlés. Là où Dent taillait à la hache pour élaguer et clarifier un dialogue parfois encombrant, Auden coule la redoutable prose du/des librettiste(s) allemand(s)<sup>25</sup> dans d'élégants pentamètres rimés,<sup>26</sup> censés sans doute suggérer, en plus de leur fonction, signalée par Auden, de brider les potentialités comiques de l'œuvre,<sup>27</sup> les liens thématiques entre l'opéra de Mozart et *The Tempest* de Shakespeare, fugitivement évoqués dans la préface (130). Dent y fait également allusion dans son analyse.<sup>28</sup>

Auden se montre également soucieux, pour les parties chantées, de respecter les phonèmes de l'original, comme il le fait par exemple pour la traduction de la phrase de Tamino «So ist denn alles Heuchelei» (1.15), rendue par «Then it is all a painted lie»,<sup>29</sup> un des rares exemples qui permettent d'allier traduction phonique et traduction sémantique. Auden n'avait pas fait mystère de sa décision de privilégier la première en évitant la traduction littérale, qui conduit trop souvent à s'éloigner des phonèmes de l'original :

Obviously, the texture and weight of the original words set by the composer are an element in his orchestration and any change of the words is therefore an alteration of the music itself. Yet the goal of the translator, however

<sup>24</sup> Voir John Dryden, «A Song for for St Cecilia's Day, 1687», *Dryden: a Selection*, ed. John Conaghan (London: Methuen, 1978) 160-62. Pour la dimension cécilienne de la poésie d'Auden, voir Pascal Aquien, «W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone?», *Tropismes* 8 (1997): 145-46.

<sup>25</sup> La paternité du livret, généralement attribué à Emmanuel Schikaneder, n'a pas été clairement établie. Voir à ce sujet Chailley 17-26 (chapitre 3: «Le livret: un auteur ou quatre?»).

<sup>26</sup> Auden, auteur de nombreux livrets d'opéra, considérait que l'opéra était «the last refuge of the High style» (Auden, «The World of Opera», *Secondary Worlds* [London: Faber and Faber, 1968] 116); on connaît également l'investissement du poète, notamment dans les années 1930, en faveur de la renaissance du théâtre en vers.

<sup>27</sup> «It keeps the comic passages within decent bounds» (133).

<sup>28</sup> Voir Dent, *Mozart's Operas* 262.

<sup>29</sup> Voir également à ce sujet Aquien 150.

unattainable, must be to make audiences believe that the words they are hearing are the words which the composer actually set, which means that a too-literal translation of the original text may sometimes prove a falsification. (133)<sup>30</sup>

Dent, qui ne fait pas du calque phonique la priorité de sa traduction, est surtout efficace dans le traitement de la syntaxe et des phrasés musicaux, n'hésitant pas, en musicien averti, à « corriger » occasionnellement la prosodie mozartienne. Sa version de l'incipit de l'air de Sarastro « O Isis und Osiris, schenket/ der Weisheit Geist dem neuen Paar » (2.2) présente en effet une meilleure adéquation entre la phrase musicale et la phrase verbale, trop souvent dans l'original interrompue entre le verbe et ses compléments : « Oh hear us, Isis and Osiris! / For these that seek your light we pray ». Notons au passage le calque « O Isis » / « Oh hear us ».

Dans sa préface, Auden explique surtout l'apport de sa traduction sur le plan thématique, certaines de ses modifications permettant de résoudre quelques une des contradictions perpétuées et amplifiées par son prédécesseur.

Un des axes développés par Auden concerne le thème de la découverte de soi et de l'acceptation de sa vocation, motif qu'il évoque essentiellement pour justifier sa réorganisation du deuxième acte, qui lui valut en son temps les foudres de la critique musicale;<sup>31</sup> il s'en explique dans sa préface (130-33). L'originalité de sa contribution réside surtout dans la transvalorisation qu'il fait du personnage de Papageno, transformé – depuis le statut métonymique de volaille comique que lui conférait Dent... – en « Noble Savage » (132) dont l'authenticité et la connaissance de soi sont de loin supérieures, selon le poète, à celle des autres personnages : « he enjoys a happiness and self-assurance which Tamino, and even Sarastro, cannot share; one might even say that he is the unlettered aristocrat, they but learned clerks » (132). Une telle lecture se concrétise surtout dans la traduction par l'atténuation des scènes comiques, suscitées dans l'original par le manque d'intérêt de Papageno pour une initiation qu'on veut lui imposer. Dans la traduction d'Auden, c'est Papageno qui est mis en position de mettre en doute la sagesse des frères initiés : « PAPAGENO [aside]. Ergo, Sarastro is not always wise » (158). Le problème formel posé par la présence de ce « uncorrupted child of nature » (132) est résolu par le recours dans le dialogue par quelques références à une forme de poésie pastorale (132-33), l'arrivée du personnage étant par exemple signalée par le vers : « What uncouth shepherd now the path descends » (137). La fin de l'opéra concrétise la consécration du couple Papageno/Papagena, admis à siéger au pied du trône de Tamino et de Pamina (182), et non à croupir dans quelque cage...

<sup>30</sup> Pour certains aspects techniques de la traduction d'Auden et de Kallman, on peut se reporter à Auden, « Translating Opera Libretti, » *The Dyer's Hand and Other Essays* (London: Faber and Faber, 1962) 483-99.

<sup>31</sup> Voir notamment Joseph Kerman, « Auden's *Magic Flute*, » *The Hudson Review* 10.1 (1957): 310-16.



Le deuxième axe revu et « corrigé » par Auden est davantage central à la thématique de l'opéra. Le choix du poète d'opposer le pouvoir apollonien de la raison masculine au principe dyonisiaque des forces instinctives féminines, comme il l'explique au lecteur dans sa préface (129-30), n'est pas d'une grande originalité. L'idée d'Auden consiste en son parti pris de faire disparaître Sarastro à l'issue de sa victoire sur les forces nocturnes, la retraite volontaire du Grand-Prêtre du Soleil<sup>32</sup> coïncidant avec l'arrivée d'un ordre nouveau (« New Age » [130]; « New Order » [183]) incarné par le couronnement final du couple Tamino/Pamina. Selon les explications d'Auden, ce dernier est censé représenter non pas la victoire du jour sur la nuit, mais l'union enfin équilibrée des deux forces contraires et complémentaires, transformées par le pouvoir enchanteur de la flûte: « What has been a relationship of antagonism, the war between the Queen and Sarastro, is finally replaced by a relationship of mutual affection and reconciliation, the marriage of Pamina and Tamino. ... [Sarastro] must now hand on the crown to Tamino and pass away like Prospero in *The Tempest* » (130). La force magique – pour ne pas dire « christique » – de l'instrument est considérablement amplifiée dans une traduction aux accents quasiment bibliques :

*DIE DREI DAMEN*

Hiermit kannst du allmächtig handeln,  
Der Menschen Leidenschaft verwandeln.  
Der Traurige wird freudig sein,  
Den Hagestolz nimmt Liebe ein.

*ALLE*

O so eine Flöte ist mehr als Gold, und Kronen wert,  
Denn durch sie wird Menschenglück und  
Zufriedenheit vermehrt. (1.8)

*LADIES*

On moods of doubt and desolation,  
Its notes can work a transformation;  
The moping soul will dance and sing,  
And wintry hearts respond to spring.

*ALL*

O, this flute has greater worth  
Than jewelled crowns or kingdoms,  
then,  
For it can bring good will to men,  
Peace, prosperity and mirth,  
Good will to all on earth.

<sup>32</sup> Sarastro lui-même s'explique de son départ au cours d'un monologue adressé au public :

Now my task is almost done:  
When tomorrow's rising sun  
Sees the Queen of Night's defeat  
Shall my mission be complete,  
And in that victorious hour  
I must also lose my power,  
Gratefully my throne resign  
To a happier strength than mine.  
In one wedding Day and Night,  
Light and Darkness shall unite,  
And their long wars ended be  
In a mutual sympathy:  
Blessing them, may I be blest,  
Bid this world farewell and rest. (170)

En somme, en insistant sur le pouvoir régénérateur d'un objet investi de mystérieux pouvoirs, Auden prête à la *Flûte enchantée* de Mozart la thématique qui régit cet autre monument du répertoire lyrique, *L'Anneau de Nibelung* de Wagner, auquel il fait indirectement allusion au cours du métalogue, dans un passage qui évoque l'impact des paramètres historiques, culturels et intertextuels sur la réception et l'interprétation, toujours ouverte et fluctuante, d'une œuvre donnée :

The history of Music and of Man  
 Will not go cancrizans, and no ear can  
 Recall what, when the Archduke *Francis* reigned,  
 Was heard by ears whose treasure-hoard contained  
 A *Flute* already but as yet no *Ring*:  
 Each age has its own mode of listening.  
 We know the *Mozart* of our fathers' time  
 Was gay, rococo, sweet but not sublime,  
 A Viennese Italia: that is changed  
 Since music-critics learned to feel "estranged";  
 Now it's the Germans he is classed amongst,  
 A *Geist* whose music was composed from *Angst*,  
 At International Festival enjoys  
 An equal status with the Twelve-Tone Boys;  
 He awes the lovely and the very rich,  
 And even those *Divertimenti* which  
 He wrote to play while bottles were uncorked,  
 Milord chewed noisily, Milady talked,  
 Are heard in solemn silence, score on knees,  
 Like quartets by the deafest of the *B's*.  
 What next? One can no more imagine how,  
 In concert halls two hundred years from now,  
 When the Mozartian sound waves move the air,  
 The cognoscenti will be moved than dare  
 Predict how high orchestral pitch will go,  
 How many tones will constitute a row,  
 The tempo at which regimented feet  
 Will march about the Moon, the form of suite  
 For piano in a Post-Atomic Age,  
 Prepared by some contemporary *Cage*. (153-54).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> L'allusion à *L'Anneau de Nibelung* est prolongée dans le postscript d'Astrafiammante: « *We were Goethe's Die Mütter, an understage chorus/ Then for Wagner We half-rose as Erda, now for Us/ Freud adds a blunt synonym to the thesaurus* » (183). Les liens intertextuels entre l'opéra de Mozart et la tétralogie de Wagner sont également évoqués dans Dent, *Mozart's Operas* 256-57.

On le voit, Auden table sur la culture musicale de son public pour expliquer et faire comprendre sa propre interprétation du texte mozartien, qui consiste essentiellement à balayer tous les manichéismes, humanisant l'ensemble des personnages de l'opéra, autant ceux affublés dans l'original d'un statut de semi-animal que ceux investis de pouvoirs surnaturels. À cet égard, la traduction par Auden du texte du deuxième air de la reine de la nuit montre à quel point le poète restitue au personnage une part de son humanité – entrevue au premier acte –, sa traduction étant la seule, parmi les multiples versions anglaises répertoriées (voir annexe), à faire cas de la souffrance du personnage à ce moment du drame : « My pain is deep » (167), chante-t-elle. Trahie de tous, comme le soulignent dans la traduction les paroles de la partie médiane – dans laquelle les menaces et les malédictions semblent céder la place à des plaintes et à des supplications –, la reine affiche autant sa faiblesse maternelle que sa soif vengeresse. La musique de cette partie de l'air, pour laquelle une volée de triolets succède aux fameuses double-croches et croches piquées dans lesquelles certains commentateurs ont vu autant de coups de poignard, se prête idéalement à une telle lecture, qui semble entièrement resémantiser la musique de Mozart. En introduisant l'ambivalence verbale dans ce morceau de l'opéra, Auden résout également la question soulevée par tant de critiques depuis la création de l'œuvre, celle concernant le manichéisme quelque peu primaire de l'œuvre, ainsi que le subit changement d'allégeance que doit opérer le spectateur au beau milieu du premier acte de l'opéra...<sup>34</sup>

Pourtant, même s'il transvalorise le personnage noir de l'opéra en faisant valoir les points de vue de ce dernier, le traducteur ne va pas entièrement au bout de son interprétation. Sa version de la fin de l'opéra en restitue fidèlement le manichéisme fondamental, la dernière phrase de Sarastro, « Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht / Zernichten der Heuchler erschlichene Macht » (2.30), étant traduite par le segment « The sun's golden glory has conquered the night: / Original Darkness gives way to the Light » (182) qui rétablit la dichotomie « Nuit/Lumières » récusée par le poète dans l'explication de son interprétation.

Quelles stratégies le traducteur adopte-t-il pour résoudre sa propre contradiction ? Tout d'abord, Auden prend bien soin de mettre sa lecture en perspective en signalant, comme il le fait dans le métalogue, la fluctuation et la contingence des interprétations successives, ainsi que la résistance des grands chefs d'œuvre aux réécritures diverses. Cela, bien entendu, donne le champ libre au lecteur / auditeur, à même de mettre lui-même en cause les choix interprétatifs du poète. Chacun, et chacune, appréciera la pertinence de la métaphore qui sous-tend la lecture de l'œuvre par Auden :

<sup>34</sup> Voir à ce sujet Chailley 27-34 (chapitre 4 : « La légende du livret remanié »).

An opera composer may be vexed  
 By later umbrage taken at his text:  
 .....  
 In Nineteen Fifty-six we find the *Queen*  
 A highly paid and most efficient Dean  
 (Who, as we all know, really runs the College),  
*Sarastro*, tolerated for his knowledge,  
 Teaching the History of Ancient Myth  
 At *Bryn Mawr, Vassar, Bennington* or *Smith*;  
*Pamina* may a *Time* researcher be  
 To let *Tamino* take his Ph.D.,  
 Acquiring manly wisdom as he wishes  
 While changing diapers and doing dishes;  
 .....  
 A work that lives two hundred years is tough,  
 And operas, God knows, must stand enough. (154)

Notons que le poète place la traduction au sommet de la longue liste des outrages subis par les grands ouvrages lyriques: «*Yet genius triumphs over all mishaps, Survives a greater obstacle than these, / Translation into foreign Operese*» (155). D'autre part, l'équilibre final évoqué par Auden dans sa préface, mais non dans sa traduction de la phrase finale de *Sarastro*, est en quelque sorte rétabli par l'adjonction du postscript de la reine de la nuit. Cette dernière réapparaît ainsi «hors-texte» – ou du moins «hors-opéra», à l'issue du chœur final –, afin de réaffirmer son omniprésence et sa toute-puissance, en ironisant notamment sur la fin quelque peu convenue de l'opéra, qui du coup n'apparaît plus que comme un conventionnel trompe l'œil, au maçonisme de pacotille: «Unfurl your brave banners, let trumpets be blown, / For Wisom and Beauty have mounted the throne» (182).

À la victoire du jour sur la nuit et celle de l'ordre nouveau sur l'ancien, clamées respectivement dans la traduction et dans le commentaire, se superpose ainsi une troisième victoire, celle des forces obscures, revendiquée par la reine de la nuit dans son postscript. C'est jusqu'à la dernière phrase du chœur de l'opéra qui, répétée par la reine sur le ton du sarcasme, perd de sa portée initiale: «“For Wisdom and Beauty have mounted the throne” / May be your parting words, but the last is Our own: / It is We who dismiss, as you ought to have known» (182). On le voit, les deux traducteurs sont vertement remis à leur place, la reine de la nuit semblant reprendre son empire autant sur l'univers diégétique représenté dans l'opéra, que sur l'espace textuel produit par les deux co-auteurs. Qui, en effet, régit l'inspiration poétique, sinon les forces obscures du royaume de la nuit?

You may think, if your will, your New Order excuses  
 Putting Us in Our place, but it merely amuses:  
 Little men, have you any idea who your Muse is?  
 As for Wisdom and Beauty in heart-warming bliss,  
 Upon whom do they call every time that they kiss  
 But the blood-curdling Queen of the Kingdom of Dis? (183)

Dans un passage incendiaire (« flaming »), la « reine irradiante d'étoile » (« die sternflammende Königin ») apostrophe violemment les traducteurs à qui elle reproche, toujours sur le ton de l'ironie cinglante, leur condescendance masculine, ainsi que la mollesse de leurs convictions interprétatives :

In act Two, We observed, you saw fit to contrive  
 A later appearance for Us and deprive  
 Our rage of its dialogue: We shall survive  
 To laugh, unimpressed, at your liberal correction  
 Of conservative view about women's subjection;  
 Male vanity's always been Our best protection. (182-83)

Le bel édifice échafaudé par les traducteurs semble bel et bien s'effondrer. À vrai dire, ce sont jusqu'aux choix esthétiques d'Auden et de son acolyte qui sont fustigés par la reine en fureur, dont les propos annulent purement et simplement le bien-fondé du principe même de la « traduction/explication » :

So english, remodel Our lines as you please,  
 Unscramble the drama and jumble the keys:  
 That will serve for the rest of the cast – and your fees.  
 Let the Press laud your language as sharper and purer  
 Than the Germans can boast: when we strike in Our furor,  
 You won't hear a word in Our high tessitura. (183)

La reine de la nuit nous le dit bien ! Que l'opéra soit traduit ou donné dans sa langue originale, qu'il soit « expliqué » ou non, peu de personnes parviennent à le comprendre, pour la bonne et simple raison qu'à l'opéra, il est rare que le public perçoive clairement le texte chanté. Les déplorations d'Auden à ce sujet – « The opera house is not a Lieder recital hall, and [the audience] will be very fortunate if they hear one word in seven »<sup>35</sup> – ne sont qu'un élément d'un long débat qui, depuis le début

<sup>35</sup> Auden, « The World of Opera » 89-90. Voir aussi les propos suivants : « The question remains, however, whether the listener hears the sung words as words in a poem, or as I am inclined to believe, only as sung syllables. A Cambridge psychologist, P. E. Vernon, once performed the experiment of having a Campion song sung with nonsense verses of equivalent

du XVIII<sup>e</sup> siècle et la fameuse dichotomie « sound/ sense », porte sur la nécessité ou non de rendre en anglais un texte que de toute façon personne ne peut « entendre ». En 1754, le comte de Chesterfield fut l'un des premiers, dans le contexte anglo-saxon, à dépasser le débat sur la nécessité ou non de chanter l'opéra en anglais, arguant non seulement de l'inintelligibilité de tout son produit sur la scène lyrique, fût-il chanté en italien ou en anglais, mais également de l'inutilité de la compréhension du texte verbal, secondaire selon lui par rapport à l'apport de la musique :

Were, what is called, the poetry of it intelligible in itself, it would not be understood by one in fifty of a British audience; but I believe that even an Italian of common candor will confess, that he does not understand one word of it. It is not the intention of the thing: for should the ingenious author of the words, by mistake, put any meaning into them, he would to a certain degree check and cramp the genius of the composer of the music.<sup>36</sup>

Près de deux siècles plus tard, le romancier Arnold Bennett, librettiste lui aussi à ses heures perdues, écrivait à propos du livret d'opéra : “in no matter what language they are sung, fifty per cent of the words are incomprehensible, even to those familiar with the language. ... I like opera in any language as long as I don't understand it.”<sup>37</sup> À quoi bon, dans ce cas, essayer d'« expliquer », qu'il s'agisse de le « faire comprendre » ou de l'« interpréter », un opéra qui de toute façon ne permet pas l'audition des mots, et dont seule la musique permet de faire entrevoir, en ouvrant les portes du rêve et de l'imaginaire, les multiples, et essentielles, significations.

La traduction de Auden prend le contrepied de celle de Dent. Là où la précédente explicitait le symbolisme fondamental de l'original tout en creusant les dichotomies, celle d'Auden s'évertue à multiplier les lectures et à aplanir les oppositions. Là où l'une cherchait à faire comprendre une action quelque peu obscure, l'autre, tout en proposant une interprétation originale, rappelle l'impuissance du livret d'opéra à « expliquer » quoi que ce soit. Les dernières paroles de la reine de la nuit nous ramènent à notre point de départ :

---

syllabic value substituted for the original. Only six per cent of his test audience noticed that something was wrong. It is precisely because I believe that, in listening to song [...] we hear not words, but syllables, that I am not generally in favor of the performances of opera in translation. Wagner and Strauss in English sound intolerable, and would still sound so if the poetic merits of the translation were greater than those of the original, because the new syllables have no apt relation to the pitch and tempo of the notes with which they are associated » (Auden, « Notes on Music and Opera », *Dyer's Hand* 473).

36 Philip Dormer Stanhope, comte de Chesterfield, *The World* 98 (1754). Cité dans Xavier Cervantes, « ‘The Universal Entertainment of the Polite Part of the World’ : l'Opéra italien et le public anglais, 1705-45 » (thèse de doctorat, U de Toulouse-Le Mirail, 1995) 580.

37 Arnold Bennett, “The non-musical side of opera,” *Realist* 1 : 2 (1929) 8.

Though translated to Hell, We still govern, a light  
 That wanes but to wax; whether shrouded or bright,  
 We are always Queen Astrafiammante: – Good night! (183)

Le dernier vers, avec son clin d'œil à la tradition italienne de l'opéra, semble nous dire en effet que même « expliquées », les choses ont peu évolué depuis l'époque, honnie par certains, où l'italienne et fantasmagorique « Astrafiammante », « translaturée » dans les profondeurs infernales, régnait sur les scènes anglophones : « We are always Queen Astrafiammante ». Le lapidaire « Good night » adressé par la reine de la nuit à ses nouveaux traducteurs est également une manière de renvoyer le public d'opéra aux délices de la nuit originelle et de ses forces instinctives, à cette nuit a-sémantique qui précède l'avènement du sens, de la raison et des Lumières, à la nuit qui autrefois avait produit cet opéra italien hédoniste et sensuel, que Pope, dans le quatrième livre de *La Dunciade*, n'avait pas manqué d'associer au chaos originel.<sup>38</sup> Un tel univers, on s'en doute, se passe volontiers d'explications.

<sup>38</sup> Voir Alexander Pope, *The Poems of Alexander Pope, A One Volume Edition of the Twickenham Text with Selected Annotations*, ed. John Butt (London: Methuen, 1963) 769 (livre 4, vers 54). Voir également l'appréciation, à propos de l'opéra, de l'auteur anonyme de *A Critical Discourse upon Opera's in England* (London, 1709) : « In short, this Opera is no better than a confus'd Chaos » (cité dans Alfred Loewenberg, *The Annals of Opera 1597-1940*, 1943 (Totowa: Roman and Littlefield, 1978) 118.

## Annexe : sept traductions anglaises de l'air de la reine de la nuit (2.8)

**Emmanuel Schikaneder (1791)**

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen;  
 Tod und Verzweiflung flammet um mich her!  
 Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,  
 So bist du meine Tochter nimmermehr!  
 Verstossen sei auf ewig,  
 verlassen sei auf ewig,  
 Zertrümmert sei'n auf ewig  
 alle Bande der Natur –  
 Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!  
 Hört! Rachegötter! Hört der Mutter Schwur!

**James Robinson Planché (1838)**

Malignant fate! My vengeance ever foiling!  
 Blood can alone relieve my tortured heart!  
 Envy and hate like snakes around it coiling,  
 Into its core their fangs envenom'd, dart!  
 Away, my will obeying –  
 The hatred tyrant slaying –  
 Thy courage now displaying –  
 Slake, of hot revenge, the thirst.  
 Strike! Thy own mother's wrongs declaring  
 Strike! Strike! Or trembling, despairing,  
 Die! Abhor'd – accurs't.

**Natalia McFarren (1874)**

The pangs of hell are raging in my bosom.  
 Death and destruction wildly flame around.  
 Go forth, and bear my vengeance to Sarastro  
 Or as my daughter, then shalt be disown'd.  
 I cast thee off for ever,  
 The ties of love I sever,  
 I spurn thee and renounce thee  
 I thou dar'st to brave my wrath.  
 Through thee, through thee Sarastro is to perish  
 Hear, gods of vengeance – hear a mother's vow.

**Ruth and Thomas Martin (rev. 1951)**

The wrath of hell which in my breast I cherish;  
 Death, desperation prompt the oath I swore.  
 If by your hand Sarastro does not perish,  
 Then as my child I know you never more.  
 Abandoned be forever,  
 Forsaken be forever,  
 And shattered be forever  
 All the force of nature's tie.  
 If not through you Sarastro's life be taken!  
 Hark! Gods of vengeance, hear a mother's cry.

**W.H. Auden (1956)**

Avenging fury lacerates my spirit.  
 Rage at Sarastro darkly throbs and wild  
 Blood cries for blood, O may my own blood hear it!  
 Impale his heart or you are not my child.  
 Sarastro has betrayed me!  
 Tamino betrays me!  
 My daughter would betray me  
 And a mother's love deny.  
 Tormented, impassioned Nature sways me  
 As the heartless I defy!  
 My pain is deep, Sarastro's blood allays me  
 Swear to avenge me. Or, accursed die!

**Traduction littérale en français**

Mon cœur est bouillant de vengeance infernale,  
 La mort, le désespoir m'enferment dans leurs feux!  
 Si par ta main Sarastro ne souffre pas l'agonie  
 Je te renierai, ma fille, à tout jamais!  
 Tu seras pour toujours abandonnée,  
 Tu seras pour toujours proscrite,  
 Les liens de la nature seront à tout jamais brisés,  
 Si par toi Sarastro ne succombe à ce fer.  
 Entendez, dieux vengeurs, le serment d'une mère.

**Ed. Sullivan/Pittman (1871)**

By hellish fury are my words promoted,  
 Thoughts of destruction flaming through me roar.  
 Falls not by thee Sarastro, death devoted,  
 Be then accurs't my daughter never more  
 All love from thee I sever,  
 And cast ye off for ever,  
 Where lepers e'en they cherish  
 Be the hearth to shield thee loth.  
 If 'neath thy hand, Sarastro do not perish  
 Hear, gods of vengeance! Hear a mother's oath.

**Edward J. Dent (1915)**

I'll have revenge, no longer can I bear it.  
 Hell has no torture I have not endur'd.  
 Dar'st thou refuse, by all the gods I swear it,  
 Thou as my daughter art for e'er abjur'd.  
 No time for tender yearning,  
 Such foolish thoughts be spurning!  
 The fires within me burning,  
 Consume each vital part;  
 To hatred, to vengeance they are burning  
 What was once a mother's heart.  
 'Tis thou shalt strike the fatal blow  
 By this thy hand Sarastro's might shall crumble,  
 Now, tyrant, tremble!  
 Gods, record my vow.

**Michael Geliot (1980)**

I feel my heart aflame with hate and murder.  
 Death and destruction blaze around my throne.  
 Should you not kill Sarastro as I order,  
 You are no longer child of mine,  
 And you shall be neither my daughter nor my child.  
 I'll break our ties forever,  
 Renouncing you forever,  
 Abandoning forever  
 Any mother love or care.  
 If you won't kill Sarastro as I order,  
 Hear God of vengeance, hear a mother's vow.



## Références

- AQUIEN, Pascal (1997): «W.H. Auden et la musique, ou Mozart était-il anglophone?», *Tropismes*, 8, 143-62.
- AUDEN, W.H. (1962): «Translating Opera Libretti», *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber and Faber.
- AUDEN (1968): «The World of Opera», *Secondary Worlds*, London, Faber and Faber.
- AUDEN (1993): *Libretti and Other Dramatic Writings by W.H. Auden, 1913-1973*, ed. Edward Mendelson, London, Faber and Faber.
- CHAILLEY, Jacques (1968): *La Flûte enchantée: opéra maçonnique*, Paris, Lafont.
- CHAILLEY (1971): *The Magic Flute: Masonic Opera*, trans. Herbert Weinstock, New York, Knopf, 1971.
- BENNETT, Arnold (1929): «The non-musical side of opera», *Realist*, 1: 2.
- CERVANTES, Xavier (1995): «'The Universal Entertainment of the Polite Part of the World': l'Opéra italien et le public anglais, 1705-45», thèse de doctorat, U de Toulouse-Le Mirail.
- DEGOTT, Pierre (2004): «L'Opéra en version anglaise: un enjeu esthétique ou Sociologique» in *La Revue LISA* 2.3, p. 92-111. Revue électronique accessible sur le site <http://www.unicaen.fr/mrst/anglais/lisa>
- DENT, Edward J. (1945): *A Theatre for Everybody: the Story of the Old Vic and Sadler's Wells*, London, Boardman.
- DENT (1979): «Verdi in English», in *Edward J. Dent: Selected Essays*, ed. Hugh Taylor, Cambridge: Cambridge UP. Traduction de Dent, «Verdi in inglese», *La Rassegna musicale*, 21, 1951, 204-11.
- DENT (1979): «The Translation of Operas», in *Selected Essays*. Article initialement publié dans *Proceedings of the Musical Association* 61, 1934-1935, 81-104.
- DENT (1991): *Mozart's Operas: A Critical Analysis, 1913, 1947*, Oxford: Clarendon.
- DRYDEN, John (1978): *Dryden: a Selection*, ed. John Conaghan, London: Methuen.
- KERMAN, Joseh (1957): «Auden's *Magic Flute*», *The Hudson Review* 10.1, 310-16.
- LOEWENBERG, Alfred (1978): *The Annals of Opera 1597-1940*, 1943, Totowa: Roman and Littlefield.
- MOTTEUX, Peter (1708): *Love's Triumph*, London, Tonson.
- MOZART, Wolfgang Amadeus (1944): *The Magic Flute (Die Zauberflöte). Opera in Two Acts. Words by Carl Ludwig Giesecke and Emanuel Schikaneder. English Version by Edward Dent. Vocal Score by Erwin Stein*, London: Boosey and Hawkes.
- MOZART (1951): *The Magic Flute (Die Zauberflöte). An Opera in Two Acts. Music by W. A. Mozart. The Original Text by Emanuel Schikaneder and Carl Ludwig Giesecke. With an English Version by Ruth and Thomas Martin*, New York, Schirmer.

- POPE, Alexander (1963): *The Poems of Alexander Pope, A One Volume Edition of the Twickenham Text with Selected Annotations*, ed. John Butt, London: Methuen.
- ROSENTHAL, Harold D. (1958): *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, London: Putnam.
- WESTRUP, Jack (1946): «Dent as Translator», *Music Review*, 7.
- WHARTON, Edith (1996): *The Age of Innocence, 1920*, Harmondsworth: Penguin.
- WHITE, Eric W. (1983): *A History of English Opera*, London: Faber and Faber.
- WIRTH, Oswald (1972): *La Franc-maçonnerie rendue intelligible à ses adeptes: sa philosophie, son objet, sa méthode, ses moyens*, 3 vols., Paris: Vitiano.

# Le linguiste, la langue, la linguistique et ses ailleurs

ALBERT HAMM♦

## 1- Appréhender le complexe – décrire, expliquer

Cette contribution sur le statut de 'l'explication' en linguistique se propose de tenter d'établir la convergence de certaines des démarches et des difficultés propres à cette discipline avec certaines de celles mises en œuvre ou rencontrées dans l'analyse des textes littéraires ou des documents de civilisation, ainsi que dans des domaines plus éloignés. On partira pour cela de manière très convenue d'un rappel de l'étymologie du mot 'expliquer' et de quelques uns des sens qui lui sont couramment reconnus. P. Robert (1979)<sup>1</sup> fait remonter à 1450 la première mention de ce terme au «sens obscur», qu'il dérive du latin *explicare* de *plicare* 'plier'. Il indique également que c'est dans cette acception de 'déplier, dérouler' que l'on rencontre le terme au 16<sup>e</sup> siècle. Suit une longue liste abondamment illustrée de sens contemporains possibles, dont nous retiendrons pour notre part les principaux – exposer, exprimer, commenter, éclaircir, interpréter, démêler, enseigner, montrer, justifier, motiver, exposer, montrer... – pour insister sur la labilité du concept proposé à nos investigations.

### 1.1- Epistémologie métaphorique

On tentera ensuite une introduction à la caractérisation du travail du linguiste, à l'aide d'un exercice d'épistémologie métaphorique à partir de l'enchaînement de deux métaphores, elles aussi très convenues. La première, empruntée à la tradition indienne, de l'éléphant tel qu'il peut être perçu par des aveugles, qui identifient l'un un serpent, l'autre un arbre ou une forêt, les autres encore un rocher ou une chauve-souris, selon les parties du corps qu'ils effleurent, nous permet d'énoncer une

---

♦ Albert Hamm, *Université Marc Bloch, Strasbourg 2*.

<sup>1</sup> Robert P. (1979): *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du Nouveau Littre, Paris, 2173 p.

première difficulté que rencontre le linguiste dans l'approche de son objet d'étude que constituent les langues 'naturelles'.

On ne peut en effet appréhender une langue qu'à travers la ou les réalisations ponctuelle(s) d'individus, de sujets parlants, qui ne parlent pas *la* langue, mais *produisent des énoncés* appartenant à des variétés historiques, géographiques, sociales de la langue en question, et employent, dans le cadre de ces variétés, des registres, niveaux et modes de discours adaptés à des situations particulières, qui peuvent être aussi différentes entre elles que le sont les différentes perceptions de l'éléphant évoquées plus haut.

Le problème se trouve ainsi posé d'emblée de la représentativité des réalisations rencontrées et, partant, de la nature et de la comparabilité des inférences possibles à partir de ces échantillons, et de la détermination, à partir de leur étude, de propriétés stables caractéristiques de la langue dont il s'agit d'expliquer, c'est-à-dire d'exposer, exprimer, commenter, éclaircir, interpréter... le fonctionnement. Le linguiste se trouve, de la sorte, constamment renvoyé au caractère éminemment partiel et provisoire des descriptions qu'il propose ou rencontre, ainsi qu'au problème encore plus délicat de la représentation, à un niveau supérieur encore plus abstrait, des propriétés communes aux différentes langues, des 'universaux' qui définiraient une faculté de langage, réputée spécifique à l'espèce humaine.

S'ajoute à cette première difficulté une seconde, pour laquelle on nous permettra de recourir par la suite à une nouvelle métaphore. La linguistique est ainsi définie comme la discipline ayant pour objet l'étude des langues / du langage, dans le cadre de laquelle travaillent, sur cet objet réputé 'commun', divers types de linguistes spécialisés – phonologues, syntacticiens, sémanticiens, spécialistes de pragmatique. Cet objet commun se trouve dès lors abordé à partir de points de vue extrêmement différenciés. On rappellera, pour la seule pragmatique, les différences d'approche entre énonciativistes, ethnographes de la communication, ceux encore qui se réclament de la pragmatique discursive, de l'analyse conversationnelle, d'une linguistique variationniste, de la théorie des actes de langage, etc., ainsi qu'une seconde série de différences d'approche entre linguistes au sens strict, et psycholinguistes, ethno-linguistes, sociolinguistes ou philosophes du langage. Rien d'étonnant donc si, à partir de situations (de disciplines de référence, d'histoires, de points de vue) aussi variés, l'histoire récente de la linguistique nous livre des résultats hétérogènes (complémentaires? contradictoires? non comparables?).

On aura recours à ce stade à la métaphore du fil à couper le beurre pour signifier que, dans le domaine de la linguistique, celui-ci n'a pas (encore?) été inventé, et que l'on se trouve, bien au contraire, dans la situation où notre objet d'étude commun a été attaqué avec les instruments les plus disparates – scie, tronçonneuse, hache, couteau, lime à ongle, marteau, dents, etc. – qui ont chacun laissé leur empreinte sur le matériau étudié. Nous dirions volontiers, en prenant le risque de conjuguer nos deux métaphores et de les filer, que le linguiste se trouve ainsi constamment mis en demeure, à la fois d'étudier l'éléphant en essayant d'ouvrir grand les yeux, mais aussi

et dans le même temps, d'étudier les outils employés pour le débiter, d'en apprécier les effets produits par la découpe, de déterminer également où et pourquoi on découpe... Notre conviction sur ce point est que l'on ne peut espérer y parvenir que par le retour constant à l'analyse de discours particuliers, bien souvent délaissée au profit de généralisations par trop hâtives.

## 1.2- Petite typologie des discours tenables

La situation qui vient d'être décrite a généralement suscité trois types de discours que l'on tentera de caractériser rapidement à partir d'exemples proches, avant d'en proposer un quatrième, plus adapté nous semble-t-il au thème de nos travaux.

Le premier type se trouve illustré par une communication présentée en 2002 par J. Pamiès à l'occasion d'une réunion de l'équipe de recherches sur le monde anglophone et se retrouve, de manière encore plus argumentée, dans sa thèse de doctorat<sup>2</sup>: constat de la balkanisation de la linguistique, défense et illustration de la nécessité d'une évaluation critique des modes de constitution concurrents de l'objet de la linguistique, et d'une explicitation des démarches et des choix proposés, projet (illusion?) d'une vérité et d'une unification théorique possibles. Nous avons également, dans le cadre plus restreint d'une étude de la négation comme 'analyseur' permettant d'éprouver sur cet objet théorique la validité de différentes théories linguistiques, tenté une entreprise de même nature<sup>3</sup>, en nous imposant de confronter dans le même mouvement ces théories linguistiques à des 'ailleurs', tels que ceux de la psycholinguistique, de la psychanalyse ou de l'anthropologie culturelle. On précisera plus loin quels peuvent être les 'ailleurs' du linguiste.

Le second discours, qui relève également d'une approche méta-théorique, correspond à celui que tient par exemple P. Frath<sup>4</sup> dans sa critique de ce qu'il appelle parfois familièrement le 'fatras cognitiviste', qui revient à dire que ce n'est pas parce que l'on a nommé des concepts, des objets théoriques (stratégie d'apprentissage, mémoire immédiate, compétence linguistique, grammaire universelle, universaux ...), et défini des opérations 'mentales' qui tentent de les mettre en oeuvre et de les articuler, que l'on répond, résout, explique... Scepticisme de bon aloi lorsqu'il se trouve appliqué à d'indéniables errements constatés, par exemple, dans certaines tentatives de définition du concept de catégorisation et, plus généralement, dans les travaux sur la sémantique du prototype, ou refus de reconnaître par principe toute valeur explicative à des entités abstraites postulées en dehors de toute réalité

---

<sup>2</sup> PAMIES J. (2001): *Représentation et formalisation – la critique chomskyenne du structuralisme néo-bloomfieldien*, thèse non publiée, Univ. Paris 7, 2 vol. 330 + 125 p.

<sup>3</sup> HAMM A. (1988): *Statut et fonctionnement de la négation en anglais contemporain. Application à l'étude des proverbes et des slogans publicitaires*. thèse non publiée, Univ. Paris 7, 722 p.

<sup>4</sup> FRATH P. (2004): *Signe, référence et usage*, 179 p. à paraître.

psychologique? Toujours est-il qu'il poursuit un objectif parallèle à celui énoncé plus haut dans notre affirmation de la nécessité d'un retour constant à l'analyse de discours particuliers, dans son plaidoyer pour une théorie de l'usage, dont il propose de rechercher les fondements à la fois dans la linguistique de corpus et dans l'étude des données neurolinguistiques.

S'il fallait encore, à ce point de notre présentation, proposer une illustration non linguistique des interrogations méta-théoriques dont il vient d'être fait état, nous la verrions volontiers dans un rapide examen des concepts de 'studium' et de 'punctum' auxquels a recours R. Barthes (1980) dans *La chambre claire*<sup>5</sup>. A la recherche d'un moyen lui permettant d'intégrer dans le 'savoir' photographique la dimension subjective qu'il juge essentielle à la 'lecture' des images photographiques, voici comment il définit « ces deux éléments, dont la co-présence fondait, semble-t-il, la sorte d'intérêt particulier que j'avais pour ces photos » (p. 807) :

Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain; mais en latin, ce mot, je crois, existe: c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins pas tout de suite, 'l'étude', mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques: car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* [...] Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). (p. 809)

Il apparaîtra clairement qu'au-delà de son intuition forte portant sur la nécessité de dépasser l'inconfort du sujet, « ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique; et au sein de ce dernier, entre plusieurs discours, ceux de la sociologie, de la sémiologie et de la psychanalyse » (p. 794), et de conférer un statut à la dimension subjective inhérente à toute appréhension de l'image photographique, Barthes échoue dans son entreprise de conceptualisation, dans la mesure où il n'assigne

<sup>5</sup> BARTHES R. (1980) : *La chambre claire – note sur la photographie*, (En hommage à *L'imaginaire* de Sartre), p. 785-892 in *Œuvres complètes* t. 5, Seuil, Paris 2002, 1109 p.

à sa définition du 'punctum' qu'une dimension idiolectale, auto-subjective, qui la condamne. Il convenait au contraire de définir d'emblée ce concept dans une dimension inter-subjective, à la manière dont E. Benvéniste<sup>6</sup>, par exemple, pose les fondements d'une linguistique de l'énonciation, en installant l'intersubjectivité au coeur de l'étude du langage, à partir de son analyse des relations de personne et de temps. Rendu non-généralisable, le concept de 'punctum' se trouve rejeté du côté du 'hasard', de l'interprétation et de ses limites<sup>7</sup>, incapable de rendre compte (de décrire, de prédire ...) les manières différentes dont divers sujets 'entrent' dans une image photographique et, partant, d'articuler cette description avec le 'studium', ces autres discours – esthétique, technique, sémiologique, sociologique, psychanalytique... – qui peuvent avoir vocation à la décrire.

Un troisième discours, à l'opposé de la démarche méta-théorique, consiste à mettre en pratique la conviction énoncée plus haut et à montrer, à propos d'un échantillon particulier de langue, ce qu'il y a dans la 'boîte à outils' du linguiste et en quoi ses 'outils' – aussi inadaptés soient-ils bien souvent – sont de nature à éclairer le fonctionnement discursif global par exemple d'un texte littéraire, d'un discours politique ou d'un bulletin météo, etc. Au-delà de la dimension de défi ludique d'une telle entreprise, celle-ci permet de mettre à l'épreuve les outils disponibles et de conforter en retour la description linguistique. C'est à un tel exercice que nous nous sommes livré dans le volume de mélanges offerts à Claude Lacassagne<sup>8</sup>, à partir du début du roman de Franck Mc Court *Angela's Ashes*. L'hypothèse étant qu'une 'lecture' particulière comme celle du linguiste peut constituer un des modes d'approche du sens du texte, ne serait-ce qu'en constatant avec U. Eco (1985 et 1992) qu'il y a des choses que l'on ne peut pas faire dire au texte, des lectures légitimes et d'autres qui ne sont pas recevables. Nous pensons avoir pu montrer à l'occasion de cette étude qu'à travers notamment l'analyse des références personnelles et des repérages temporels, l'étude de la détermination et de la catégorisation des adjectifs, l'examen des phénomènes aspectuels ou de la structure phonique et intonative, il était possible de proposer une explication globale, qui permettait à la fois d'ancrer un échantillon de texte particulier dans une typologie des discours, et d'en dégager la spécificité propre. On comprendra donc que nous n'ayons aucune réticence pour notre part à voir dans une telle entreprise la linguistique jouer le rôle de discipline auxiliaire de l'analyse de l'œuvre littéraire, et que nous nous reconnaissons pleinement dans le programme que, dès 1972, G. Genette<sup>9</sup> assignait à la poétique :

<sup>6</sup> BENVENISTE E. (1966) : « L'homme dans la langue », ch. 5 in *Problèmes de linguistique générale*, p. 223-286, Gallimard, Paris, 356 p.

<sup>7</sup> Cf. en particulier ECO U. (1992) : *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris 406 p.

<sup>8</sup> HAMM A. (2002) : « We knew it was only the rain – Irishness explained. Généricité et catégorisation dans *Angela's Ashes* », p. 63-84 in *RANAM 35/2002 – Mélanges offerts à Claude Lacassagne*, Univ. Marc Bloch, Strasbourg, 220 p.

<sup>9</sup> GENETTE G. (1972) : *Figures III*, col. Poétique, Seuil, Paris, 282 p.

Or, il apparaît en même temps que son statut d'œuvre n'épuise pas la réalité, ni même la 'littérarité' du texte littéraire, et, qui plus est, que le fait de l'œuvre (l'immanence) présuppose un grand nombre de données transcendantales à elle, qui relèvent de la linguistique, de la stylistique, de la sémiologie des discours, de l'analyse des discours, de la logique narrative, de la thématique des genres et des époques, etc. Ces données, la critique est dans l'inconfortable situation de ne pouvoir, en tant que telle, ni s'en passer, ni les maîtriser. Il lui faut donc admettre la nécessité, de plein exercice, d'une discipline assumant ces formes d'études non liées à la singularité de telle ou telle œuvre, et qui ne peut être qu'une théorie générale des formes littéraires – disons une *poétique*.

Qu'une telle discipline doive ou non chercher à se constituer comme une 'science' de la littérature, avec les connotations déplaisantes que peut comporter l'usage précipité d'un tel terme en un tel lieu, c'est une question peut-être secondaire; du moins est-il certain qu'elle seule *peut* y prétendre, puisque, comme chacun sait (mais comme notre tradition positiviste, adoratrice des 'faits' et indifférente aux lois, semble l'avoir oublié depuis longtemps), il n'est de 'science' que du 'général'. Mais il s'agit moins ici d'une étude des formes et des genres au sens où l'entendaient la rhétorique et la poétique de l'âge classique, toujours portées, depuis Aristote, à ériger en norme la tradition et à canoniser l'acquis, que d'une exploration des divers *possibles du discours*, dont les œuvres déjà écrites et les formes déjà remplies n'apparaissent que comme autant de cas particuliers au-delà desquels se profilent d'autres combinaisons prévisibles, ou déductibles. C'est un des sens que l'on peut donner aux célèbres formules de Roman Jakobson, qui, aux études littéraires, proposent pour objet non la littérature mais la littérarité, non la poésie mais la fonction poétique: plus généralement, l'objet de la théorie serait ici non le seul *réel*, mais la totalité du *virtuel* littéraire. Cette opposition d'une poétique *ouverte* à la poétique fermée des classiques montre bien qu'il ne s'agit pas, comme on pourrait le croire, d'un retour au passé pré-critique: la théorie littéraire, au contraire, sera moderne et liée à la modernité de la littérature, ou ne sera rien. (p. 10-11)

### 1.3- Vers un discours du 4<sup>e</sup> type

Tel n'est pas notre propos ici, et nous nous situerons volontairement en oscillation entre les deux pôles déjà évoqués de la réflexion méta-théorique et de la mise à l'épreuve pratique.

S'agissant du premier pôle, on rappellera les constats de l'impossibilité de la validation des théories autrement que par un processus de falsification, de l'inévitabilité de l'incomplétude et de l'absence de clôture du savoir, de la nécessité de produire du discours théorique pour permettre la prise de champ par rapport



à l'objet étudié et, nécessairement et simultanément, de l'inscription du discours théorique dans l'idéologie. On en proposera quelques exemples, pris aussi bien en linguistique qu'à l'extérieur de notre champ disciplinaire, car celui-ci nous paraît investi d'un enjeu particulier, caractérisé par l'exportation massive qui a accompagné le développement du structuralisme linguistique, de concepts et de méthodes en direction des autres domaines de la connaissance (ethnologie, sciences humaines en général, sciences 'dures'). La question se trouvant à chaque fois inévitablement posée de la légitimité d'une telle exportation, notamment à travers le problème fondamental de la métaphorisation et de sa perception, dans la mesure où la nature même des termes dans lesquels le discours théorique est produit présente une forte dimension idéologique.

Un premier exemple, très éloigné de la linguistique pourrait nous être fourni par l'étude de ce que nous appellerions volontiers le 'crédible disponible', tel qu'il peut se trouver illustré dans les travaux de J. Delumeau<sup>10</sup> sur l'histoire du paradis, du christianisme primitif à nos jours. Dans un autre domaine, on a pu montrer que le discours de Freud sur la psychanalyse était, d'une certaine manière, prisonnier des concepts scientifiques dominants de son époque, issus notamment de la thermodynamique. Un autre exemple nous a été fourni plus récemment à l'occasion de la commémoration du 50<sup>e</sup> anniversaire de la découverte de l'ADN en 1953. Cette célébration coïncidait avec une remise en cause du 'dogme central' de la biologie moléculaire tel que formulé par F. Crick, l'un des découvreurs de l'ADN, qui faisait de la double hélice de celui-ci une molécule hors du commun, échappant aux lois de la physique et de la chimie, et portant le « grand livre de la vie ». Très rapidement, d'autres métaphores d'origine linguistique étaient venues prolonger cette image fondatrice, pour décrire un *message* génétique, *décodable* grâce au *code* génétique, et faire abondamment référence aux *flux d'information* qui passeraient d'une molécule à l'autre. Force fut de constater par la suite que la métaphore était devenue principe explicatif, alors même qu'elle ne disait rien de la nature des flux d'information postulés (réactions chimiques? échanges électriques) et se révélait donc largement stérile. Dans un ouvrage récent E. Keller<sup>11</sup> tente de démontrer que d'autres concepts essentiels de la biologie moléculaire, comme ceux de gène et de programme génétique ont, en partie au moins, été nuisibles aux progrès de la biologie.

On se retrouve, par ce détour, ramené à notre propos, qui est d'expliquer comment le linguiste 'explique', de donner des exemples, d'attirer l'attention sur les biais idéologiques, de montrer enfin que nos problèmes ne sont guère différents de ceux rencontrés dans d'autres domaines complexes à variables multiples et variabilité forte : biologie, modélisation des climats, astrophysique... Nous compléterions volontiers

<sup>10</sup> Cf notamment DELUMEAU J. (1992 & 1995) : *Une histoire du Paradis*, t. 1 *Le jardin des délices*, t. 2 *Mille ans de bonheur*, Fayard, Paris, 358 & 493 p.

<sup>11</sup> KELLER E. (2003) : *Le siècle du gène*, Gallimard, Paris, 170 p.

ces illustrations par les remarques suivantes : au-delà de la confusion entre concepts et métaphores, on se trouve souvent confronté à l'emploi de paralogismes, c'est-à-dire de faux raisonnements, le plus souvent menés de bonne foi, ou à la confusion fréquente entre coïncidence et corrélation (*quand le téléphone a sonné je pensais justement à toi / j'allais t'appeler*), entre corrélation et relation causale (*j'entends le train, il va pleuvoir*). Par ailleurs le recul historique a permis de sanctionner nombre d'hypothèses et de théories 'délirantes' tenues pour scientifiques au moment de leur introduction – il n'est que de penser au rôle joué un temps par la phrénologie ou, en linguistique, de confronter les nombreuses hypothèses proposées sur la question de l'origine du langage humain. Plusieurs 'affaires' récentes, comme la dénonciation de l'imposture scientifique par la provocation organisée par A. Sokal, ou la délivrance à Mme E. Teissier, astrologue de son état, du grade de docteur de l'université, à l'issue de la soutenance d'une thèse en annexe de laquelle figure une liste de « preuves irréfutables en faveur de l'influence des planètes » témoigne que de telles dérives persistent<sup>12</sup>.

## 2- Le statut de la preuve en linguistique

### 2.1- L'évaluation des théories

On rappellera que coexistent à l'heure actuelle deux grandes familles de théories linguistiques 'scientifiques', le structuralisme linguistique d'une part, essentiellement à travers sa branche distributionnaliste et ses prolongements générativistes et, de l'autre, une nébuleuse aux contours plus flous, que l'on pourrait regrouper sous les étiquettes de théories de l'énonciation ou de pragmatique linguistique. Parallèlement, la linguistique occupe depuis une trentaine d'années une place importante, au même titre par exemple que la psychologie, la neurologie, la logique, ou l'informatique, dans le champ des sciences cognitives, qui se proposent de parvenir à une description cohérente et si possible convergente du fonctionnement du cerveau et de l'intelligence et, partant, du langage, en combinant observation des fondements biologiques et construction théorique. Ces théories se sont toutes trouvées confrontées, à des degrés divers, au problème de l'analyse des formes, qu'elles traitent plus ou moins bien, voire plutôt très bien, comme à celui du rapport au sens, qu'elles traitent plutôt mal quand elles ne l'excluent pas totalement (postulat de l'autonomie de la syntaxe porté en particulier par Joos, Bloomfield, Harris, Chomsky en partie, Tesnière ...) et, bien entendu, à celui du mode de construction et de présentation de la théorie, à sa formalisation éventuelle, ainsi qu'à ses unités de référence (théories de la phrase / théories du texte).

<sup>12</sup> Sites internet : <http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal>  
<http://persoweb.francenet.fr/»cibois/HistTeissierCadre.htm>

La question centrale posée par cette diversité est celle de la comparaison et de l'évaluation de ces théories souvent concurrentes, question qu'on a coutume d'aborder en particulier à travers la recherche de deux types de preuves: preuves internes (de cohérence, non contradiction, simplicité et/ou puissance des règles) et preuves externes (les faits, le corpus, etc.). Vient encore se greffer sur cette problématique la difficulté évoquée plus haut (cf. 1.1) de la relation entre le 'système' abstrait de la langue et son utilisation en situation par les locuteurs, ainsi que celle de la dissymétrie souvent constatée entre 'compétence' (ce que prédit la théorie?) et 'performance' (l'extrême diversité des énoncés attestés?). Nous nous proposons, une fois encore, de faire alterner des exemples empruntés à la linguistique et des illustrations en provenance d'autres domaines scientifiques.

S'agissant des exemples linguistiques, nous avons choisi de les emprunter aux différents niveaux d'analyse ou ordres de phénomènes communément distingués:

- phonologie: L'étude de la disparition de l'opposition en français entre un [a] antérieur (*patte*) et un [ɑ:] postérieur (*pâte*) a été l'une des occasions de mettre en évidence une dissymétrie entre système phonologique 'produit' et système phonologique 'perçu' et d'enrichir la théorie phonologique. De la même manière, le constat de la grande variabilité de la voyelle réalisée dans le mot *stopped* [stɔpt], dans la séquence *the train stopped*, conduit-il à faire l'hypothèse que les facteurs d'identification de ce segment sont loin d'être de nature exclusivement phonétique, et qu'au contraire la forte prévisibilité syntaxique et lexicale permet une grande dispersion des réalisations vocaliques. On citera encore le phénomène de 'stress clash' et de 'stress-shift' en anglais (*the village is quite pictu'resque / a 'picturesque 'village*) qui a attiré l'attention sur la complémentarité des règles d'accent de mot et d'isochronicité et sur la nécessité d'une description intégrée des phénomènes prosodiques.
- morphologie: L'observation de phénomènes de segmentation 'hors normes', comme l'expression *ti-fucking-tanic* dans la bouche d'un humoriste anglais, ou la phrase *je t'autorise à ne plus me topher*, dans un courriel par lequel un collègue prénommé Christopher m'invitait récemment à faire usage de son diminutif, oblige à réinterroger les unités 'classiques'.
- lexicque: Les exemples abondent de néologismes (anglais: *vegolate* – *mcjobs* – *corrupie*; français: *gouvernance* – *beurgeoisie* – *pourriel*) ou de cas de conversions (anglais: *don't there there me* – *stop notting* – *bogarting* – *bushism*; français: *raffarinade* – *réticer*). Que dire par ailleurs de *Bliar*, mot-valise d'un type particulier, employé dans les titres de presse britannique au cours de l'été 2003 pour mettre en doute la sincérité du Premier ministre sur les raisons de l'entrée en guerre contre l'Irak?
- syntaxe: de nombreux cas de conversions 'atypiques' (*don't yiddishemamma me* – *he no-showed two or three times* – *sure, I'd mustlunched George half a dozen times, but I never expected that he'd show up at my office at noon* – *nous mange-*

*une-orangeons*), de recatégorisations ou de créations de ‘chimères’ morpho-syntaxiques (*she's some girl – the orangemostest drink – scheppervescence*), la description des cas d'ambiguïté syntaxique (*he called me a taxi / an idiot – la peur des ennemis*) ou encore des occurrences témoignant d'une mise en ordre ‘non canonique’ des constituants de la phrase (*moi madame, vot' chien, si ça continue, c'est pas dans le sien, de cul, que je vais le mettre, mon pied*) attestent la complexité et la créativité des formes produites et interrogent la théorie linguistique.

- pragmatique: on citera l'exemple de figement en français de la formule *on vous écrira* employée dans son sens unique ‘votre candidature ne nous intéresse pas’ (Cf. également la valeur illocutoire de formules comme *Tu veux ma photo? – Avez vous le Monde?*). On citera également le cas d'une campagne publicitaire à énigmes menée en 1992 sur l'opposition *lucky / unlucky*, pour illustrer l'irruption de facteurs extralinguistiques, en l'espèce le contournement de la législation sur l'interdiction de faire de la publicité pour des marques de cigarettes (*Lucky Strike*). On évoquera encore les conditions d'emploi d'énoncés comme *c'est vous la morue? – Are you the chicken pie?* (impossibles sauf dans une situation d'humour douteux de la part d'un serveur de restaurant) et l'introduction de concept de scénario (*discursive frame*), ou la manière dont les registres discursifs se ‘contaminent’ comme à l'occasion de cette formule de N. Sarkozy, Ministre de l'intérieur, en mars 2003 devant les parlementaires de l'UMP *Vous avez aimé la sécurité, vous adorerez l'immigration...* empruntée à la publicité, qui lui valait la réponse suivante sur les banderoles des manifestations du 25 mai 2003 *Vous avez aimé 1968, vous adorerez 2003* et poursuit sa seconde carrière dans le registre du discours politique dans les textes du Front National (*Vous avez aimé le 21 avril, vous adorerez le 21 mars*).

Sans entrer dans le détail des analyses, nous dirons que celles de la plupart des types d'exemples cités ont eu pour conséquence la production d'une hypothèse, d'une description, d'un fragment de théorie, qui rend compte de faits non observés ou non expliqués auparavant, ou rend mieux compte de faits mal expliqués jusque là, sous réserve bien entendu de l'épreuve de vérification de la cohérence interne globale de la théorie de référence.

S'agissant d'exemples extérieurs au domaine de la linguistique, on ne mentionnera qu'en passant les avatars de l'héliocentrisme copernicien dans sa lutte contre le géocentrisme chrétien, ou le souci d'objectivité invoqué par certains états américains pour imposer l'enseignement parallèle du créationnisme et de l'évolutionnisme, et choisirons d'évoquer un exemple plus complexe en procédant, au risque de la caricature, à un rapide survol de l'épistémologie du rêve. Celui-ci relève d'abord d'une approche ‘magique’ et d'une interprétation en termes de prémonition, et il faut attendre Aristote pour voir accepter l'idée que le rêve pourrait être une forme d'expression de la subjectivité. Par la suite, alors que Descartes n'y voit que folie,

le rêve se trouve au contraire valorisé par la conception romantique d'un onirique créateur, qui peut aller jusqu'à faire de la conscience le prolongement d'un inconscient nocturne. Parallèlement à l'avènement du positivisme, qui jette les bases d'une étude expérimentale, Freud développe sa conception du rêve comme une forme d'accomplissement et d'expression d'un désir inconscient d'un sujet, passant par un travail de type langagier et des opérations – de déplacement et de condensation notamment – (le linguiste y verrait un travail d'analyse de corpus, s'appuyant sur des opérations et sur un principe explicatif). On rappellera encore que, dans la stricte perspective freudienne, le décodage, l'interprétation, du sens doivent être le fait du sujet lui-même, en référence à la théorie freudienne du psychisme, et surtout, que le travail sur les rêves correspond à une étape interne de la théorie freudienne, celle du renoncement à l'hypnose au profit de la cure analytique, de l'abandon de l'hypothèse de la séduction (théorie de l'acte primitif) pour celle du fantasme. On notera enfin que les deux courants principaux de l'étude du rêve au 19<sup>e</sup> siècle préparent ceux du 20<sup>e</sup>, l'approche surréaliste totalement a-scientifique d'une part et, à l'opposé, l'approche neurobiologique (sommeil paradoxal...).

## 2.2- Preuves internes/externes

S'agissant de l'examen des 'preuves', nous nous limiterons par prudence essentiellement au seul domaine de la linguistique.

On a déjà vu plus haut comment pouvait être abordé le problème de la preuve interne à la théorie, à travers notamment l'examen de sa cohérence, de la vérification de l'absence de contradictions internes ou de paralogismes, et du statut des corrélations utilisées. On renverra sur ces points à J. Pamiès (2001)<sup>13</sup>, ou encore à une étude plus ancienne de R. Botha (1971)<sup>14</sup>, qui proposait d'étendre la question de la preuve 'interne' à la langue, c'est-à-dire aux « intuitions linguistiques que les locuteurs natifs sont supposés avoir sur les propriétés grammaticales des phrases de leur langue ». Or tout linguiste a fait l'expérience des limites des intuitions des locuteurs natifs sur le fonctionnement de leur langue et les exemples abondent par ailleurs – voir notamment les travaux fondateurs de C. Levi-Strauss<sup>15</sup> sur les structures élémentaires de la parenté – de descriptions de modes de fonctionnements sociaux dont les 'règles' demeurent largement inconscientes des sujets qui les subissent/ pratiquent.

Nous considérerons également la question de la cohérence externe (on a pu parler également d'adéquation forte ou d'adéquation explicative), c'est à dire de la capacité de la théorie à rendre compte de 'tous' les faits tels que nous les livre l'observation

<sup>13</sup> *id.*

<sup>14</sup> BOTHA R. (1971): «Le statut méthodologique de la preuve linguistique externe en grammaire générative», p. 67-92 in *Langages* n° 24/1971, Didier – Larousse, Paris.

<sup>15</sup> LEVI-STRAUSS C. (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*, PUF, Paris, XIV + 639 p.

sous ses formes les plus diverses, et donc de la réalité 'psychologique' des modèles proposés.

Nous pourrions évoquer à cette occasion les premières expériences de simulation de la voix humaine à travers le projet PAT (parametric acoustic talking-machine) mené à Edimbourg dans les années 1970: la machine était non seulement capable de produire des phrases anglaises dans une prononciation 'correcte', aux transitions fines près entre unités de base, mais il suffisait par ailleurs d'activer la fonction de variation du fondamental pour obtenir au choix une voix masculine ou féminine; on comprendra qu'ici l'inadéquation est produite par excès, et non par défaut et n'est pas bloquante dans ce cas. S'agissant au contraire d'inadéquation par défaut, on rappellera le programme informatique ELIZA, écrit en 1966 par J. Weizenbaum<sup>16</sup>, qui permettait de 'simuler' les réponses (en majuscules) d'un psychologue rogerien aux remarques adressées par écrit par un patient:

- [...] - It's true. I'm unhappy.
- DO YOU THINK COMING HERE WILL HELP YOU NOT TO BE UNHAPPY?
- I need some help, that much seems certain.
- WHAT WOULD IT MEAN TO YOU IF YOU GOT SOME HELP?
- Perhaps I could learn to get along with my mother.
- TELL ME MORE ABOUT YOUR FAMILY. [...]

Le programme se contentait en fait d'explorer le discours reçu, à la recherche de termes clés tels que *I, you, mother, afraid, unhappy, help, argue...*, dont il savait reconnaître les contextes minimaux, et de les réinsérer à l'aide de règles transformationnelles appropriées dans un nombre relativement limité de nouveaux contextes, de nature à faire illusion quelque temps.

On peut encore évoquer à propos de la difficulté de rendre compte du fonctionnement effectif de la langue le domaine complexe de la phonographématique de l'anglais: des régularités existent indiscutablement en matière de correspondances entre graphie et phonie, mais force est de constater qu'on ne peut les formuler qu'au prix de règles opérant à un certain niveau d'abstraction (de 'profondeur'), et sans avoir la moindre garantie qu'elles reflètent les processus cognitifs des locuteurs natifs.

On peut encore illustrer cette difficulté par deux traitements successifs apportés au constat que de très nombreuses langues exprimaient à l'aide de syllabes de même composition les termes désignant la mère (*meter, mater, maman, mother, mummy, mutter, am(m)a, ummu, baba, bama...*) ou le père (*papa, father, daddy, vater, babo, baba, at(t)a, atya, aita, abba, tata...*). Cette similarité a été utilisée au cours du 19<sup>e</sup> siècle par des spécialistes de grammaire comparée à l'appui d'une première hypothèse, qui était celle de l'existence d'une parenté génétique entre ces langues, alors même

<sup>16</sup> WEIZENBAUM J. (1966): *Communications of the ACM*, vol 9, n° 1, MIT Cambridge, Mass. p. 36-45.

que certaines d'entre elles appartenait à des familles par ailleurs incontestablement distinctes<sup>17</sup>. Une seconde hypothèse, formulée dès 1968 par R. Jakobson<sup>18</sup> est de nature purement fonctionnaliste: observant que chez des enfants élevés dans des environnements linguistiques très variés (français, anglais, allemand, japonais, estonien, etc.) l'ordre d'apparition des phonèmes de leur langue paraît stable, alors même que la rapidité d'acquisition semble variable et de nature individuelle, il fait l'hypothèse qu'une première étape semble marquée par l'apparition de syllabes manifestant une première opposition. Ce système minimal se caractérise par l'apparition d'une première consonne, en l'occurrence généralement une occlusive labiale [p-b-m], et d'une première voyelle ouverte [a]. A partir de ce stade minimal, l'enfant construit progressivement la différenciation de ses consonnes (fricatives...) et de ses voyelles (triangle de base...), et il apparaît qu'il ne possède d'abord que les sons communs à toutes les langues et n'acquiert que par la suite les phonèmes qui distinguent sa langue maternelle des autres. Ainsi le linguiste dira que l'on observe la naissance de la première opposition distinctive (fin du babil) là où les parents, à l'affût des premiers mots, s'imagineront que l'enfant cherche à les désigner, les nommer.

### 2.3- Les preuves externes et les 'ailleurs' de la linguistique

On interprétera ce critère d'extériorité par rapport à la description linguistique qu'il s'agit d'évaluer et, par extension, par rapport à la linguistique *stricto sensu*, pour désigner ce que nous avons appelé ses 'ailleurs', comme nous nous proposons de le montrer à travers divers exemples. A titre d'illustration d'une pensée décalée, orthogonale par rapport à un objet d'étude, on pourrait citer *Flatland* l'ouvrage dans lequel E. A. Abbott<sup>19</sup> invente un univers réduit à deux dimensions, une terre sans relief, peuplée de figures absolument plates, figures polygonales pour les mâles, régis par une lourde hiérarchie sociale basée sur le nombre de côtés, simples segments pour les femelles; on imagine aisément à quel point ce texte nous en dit plus sur les relations sociales que sur la géométrie... Dans un genre totalement différent, on évoquera l'irruption récente d'une nouvelle lecture du Coran par un philologue allemand, Christoph Luxenberg, fondée sur l'hypothèse que le texte avait été rédigé en arabo-syriaque; l'un des effets, nous précise Roger-Pol Droit<sup>20</sup>, étant « la transformation des fameuses houris des jardins paradisiaques en ... simples raisins! Au lieu de *vierges aux grands yeux*, il faudrait lire *fruits blancs comme le cristal* ».

<sup>17</sup> Cf. par exemple JESPERSEN (1922).

<sup>18</sup> JAKOBSON R. (1968): *Child language, aphasia and phonological universals*, Mouton, The Hague, Paris, 104 p.

<sup>19</sup> ABBOTT E. (1884): *Flatland – A romance of many dimensions*, consulté dans l'édition française, col. 10/18, Anatolia – Le Rocher, Paris, 1999, 160 p.

<sup>20</sup> Roger-Pol DROIT: « Et si les vierges célestes du Coran n'étaient que fruits blancs? », *Le Monde*, 6/05/2003.

- pathologie: de nombreuses études font état de phénomènes de détérioration hiérarchisée des fonctions linguistiques, la prosodie acquise en premier étant atteinte en dernier. Les études d'acquisition nous apprennent en effet que la prosodie constitue le premier élément acquis (cf. notamment la façon dont l'acquisition de la prosodie par les enfants chinois en Californie est révélée par le reflet précoce dans leur babil des structures intonatives de la langue 'maternelle', selon les cas chinoise ou anglaise). On imagine, au-delà des conséquences à tirer de l'observation de cette symétrie pour la pédagogie des langues étrangères, l'intérêt de telles études en matière d'aide au diagnostic. D'autres travaux, faisant état de la difficulté constatée chez certains schizophrènes pour assigner leur sens (figuré et non littéral: cf *empty barrels are most rattling – fine feathers make fine birds – l'habit ne fait pas le moine*) aux parémies, ont pu déboucher sur l'utilisation de tests à base de proverbes pour aider à déterminer les types et degrés de schizophrénie et suivre les effets éventuels d'un traitement.
- acquisition: L'analyse des corpus de grammaires émergentes (cf. *je prends l'ascenseur pas drai – truck can't don't swim – Kathryn no that's a bear book*) vient en gros confirmer la thèse de l'apprentissage de la langue par l'enfant par construction de grammaires successives de complexité croissante. L'observation de l'ordre d'acquisition des opérations et des formes linguistiques se révèle riche d'enseignements pour la pédagogie des langues, de même que les expériences piagetiennes et la découverte de la nécessité d'une maîtrise opératoire avant la possibilité d'une maîtrise linguistique (test de conservation des quantités et comparatif par ex.), même si l'hypothèse d'un 'stade' sensori-moteur se trouve désormais battue en brèche par de nombreuses observations très précoces portant par exemple sur l'acquisition de la catégorisation, de la permanence de l'objet, ou encore sur la formation de la mémoire et l'intermodalité.

La place nous manque pour multiplier les exemples, qu'ils nous viennent de l'apprentissage des langues vivantes, de l'histoire des langues, de l'examen des formations linguistiques particulières que sont les pidgins et les créoles, de l'étude de la communication animale, de la génétique comparée des langues et des populations, de la consultation des grandes banques de données textuelles ou de l'analyse d'échantillons particuliers de textes les plus variés.

## En guise de conclusion

Une autre interrogation, que nous partageons avec d'autres domaines de la connaissance (qu'y avait-il avant le big bang?) est celle de savoir s'il existe des questionnements illégitimes en linguistique. On rappellera notamment que la question de l'origine des langues avait fait l'objet d'une interdiction, édictée en 1866 dans ses statuts, par la Société de linguistique de Paris, créée en 1859, au motif qu'il



était impossible de prétendre pouvoir y apporter une réponse scientifique. Le recul historique semble confirmer la sagesse de cette décision pour peu qu'on la rapporte au caractère éminemment fantaisiste des nombreuses 'théories' proposées alors. Il n'en est pas moins vrai qu'une nouvelle approche de la question de l'origine a été rendue possible, par l'effet conjugué de progrès, réalisés à la fois à l'intérieur du domaine de la linguistique, et dans le domaine de la génétique des populations.

Ce questionnement contemporain apparaît notamment dans les travaux de généalogie linguistique de M. Ruhlen<sup>21</sup>, qui regroupe les 5000 à 6000 langues existantes en 12 super-familles de proto-langues. En compatibilité avec les conclusions des études sur la diversité génétique, qui accèdent la thèse du 'goulet d'étranglement' – c'est-à-dire de l'extinction de tous les homo sapiens archaïques issus d'une première dispersion il y a environ 100000 (60000?) ans, à l'exception d'un groupe de quelques dizaines de milliers d'individus, à partir duquel une nouvelle dispersion aurait eu lieu – il retient l'hypothèse de l'émergence d'une langue commune à tous les sapiens (monogénèse) et sa diversification sous l'effet de la dispersion.

Deux autres théories privilégient pour l'une l'hypothèse d'un développement indépendant et plus récent (-10000 ans) au sein des différents groupes de sapiens modernes postérieurement à leur dispersion (polygénèse multirégionale), et pour l'autre une naissance, un développement et une différenciation plus anciens (hypothèse 'out of Africa' – monogénèse (polygénèse?)), qui auraient eu lieu bien avant le goulet d'étranglement (-1 million d'années). Par où l'on observe qu'en dépit du fait que la réponse à cette question se trouve, par définition, hors d'atteinte, cela n'empêche pas pour autant l'apparition de nouvelles hypothèses, dont certaines se révèlent plus plausibles que d'autres, dont les fondements sont incontestablement mieux établis que ceux avancés par les linguistes de la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

«L'inadéquation faisant la force principale des modèles, l'indiscipline est le secret de leur utilisation». Nous paraphraserons cette formule de O. Ducrot en rappelant que qui dit utilisation, dit confrontation des théories, modèles, explications entre elles, et surtout au réel, aux faits, aux énoncés, aux corpus, à la langue dans ses manifestations les plus complexes, le texte littéraire étant par essence l'une des sources de complexité maximale, le film ou la télévision en étant d'autres, de nature fondamentalement différente, à travers l'éclatement du message entre les canaux visuel et sonore. Nous verrions également quant à nous, un moteur tout aussi fort que l'indiscipline qu'il prône, dans l'intervention d'une composante ludique, dans le plaisir pris à l'analyse ou à la construction théorique.

Il nous reste à justifier le titre de cette étude. *Le linguiste, la langue, la linguistique et ses ailleurs* se veut un pâle écho d'un titre de film de Peter Greenaway, *The cook, the thief, his wife and her lover*. Référence non totalement gratuite, dans la mesure où elle renvoie à une vision du linguiste comme artisan, bricoleur, mais aussi, dans

<sup>21</sup> RUHLEN M. (1994): *The origin of language: Tracing the evolution of the mother tongue*, Wiley, New York, XI + 239 p.

le meilleur des cas, artiste, c'est-à-dire capable de créativité théorique ou d'élégance formelle; elle évoque également le couple infernal langue/linguistique dans le rapport non immédiat (pervers?) qui les lie, et les 'ailleurs' de la linguistique, les amants, nombreux, qui permettent de mettre la théorie à l'épreuve, voire en échec.

## Références

- ABBOTT E. (1884): *Flatland – A romance of many dimensions*, Arion Press, San Francisco, 1980, 116 p; consulté dans l'édition française, col. 10/18, Anatolia – Le Rocher, Paris, 1999, 160 p.
- BARTHES R. (1980): *La chambre claire – note sur la photographie*, (En hommage à *L'imaginaire* de Sartre), p. 785-892 in *Oeuvres complètes* t. 5, Seuil, Paris 2002, 1109 p.
- BOTHA R. (1971): «Le statut méthodologique de la preuve linguistique externe en grammaire générative», p. 67-92 in *Langages* n° 24/1971, Didier– Larousse, Paris.
- BENVENISTE E. (1966): «L'homme dans la langue», ch. 5 in *Problèmes de linguistique générale*, p. 223-286, Gallimard, Paris, 356 p
- CULIOLI A. (1990 & 1999): *Pour une linguistique de l'énonciation*, t. 1 *Opérations et représentations* (1990, 225 p.), t. 2 *Formalisation et opérations de repérage* (1999, 182 p.), t 3 *Domaine notionnel* (1999, 192 p), Ophrys, Paris.
- DELUMEAU J. (1992 & 1995): *Une histoire du Paradis*, t. 1 *Le jardin des délices*, t. 2 *Mille ans de bonheur*, Fayard, Paris, 358 & 493 p.
- DUCROT O. (1989): *Logique, structure, énonciation – lectures sur le langage*, Minuit, Paris, 191 p.
- ECO U. (1985): *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Paris, 315 p.
- ECO U. (1992): *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris 406 p.
- FRATH P. (2004): *Signe, référence et usage*, 179 p. à paraître.
- GENETTE G. (1972): *Figures III*, col. Poétique, Seuil, Paris, 282 p.
- HAMM A. (1988): *Statut et fonctionnement de la négation en anglais contemporain. Application à l'étude des proverbes et des slogans publicitaires*. thèse non publiée, Univ. Paris 7, 722 p.
- HAMM A. (2002): «We knew it was only the rain – Irishness explained. Généricité et catégorisation dans *Angela's Ashes*», p. 63-84.in *RANAM* 35/2002 - *Mélanges offerts à Claude Lacassagne*, Univ. Marc Bloch, Strasbourg, 220 p.
- JAKOBSON R. (1968): *Child language, aphasia and phonological universals*, Mouton, The Hague, Paris, 104 p.

- JESPERSEN O. (1922): *Language, its nature, development and origin*, Allen & Unwin, London (1968), 448 p.
- KELLER E. (2003): *Le siècle du gène*, Gallimard, Paris, 170 p.
- LEVI-STRAUSS C. (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*, PUF, Paris, XIV + 639 p.
- PAMIES J. (2001): *Représentation et formalisation – la critique chomskyenne du structuralisme néo-bloomfieldien*, thèse non publiée, Univ. Paris 7, 2 vol. 330 + 125 p.
- ROBERT P. (1979): *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du Nouveau Littre, Paris, 2173 p.
- RUHLEN M. (1994): *The origin of language: Tracing the evolution of the mother tongue*, Wiley, New York, XI + 239 p.
- SCHANK R. C. & ABELSON R. P. (1977): *Scripts, plans, goals and understanding*, Erlbaum, Hillsdale (NJ).
- WEIZENBAUM J. (1966): *Communications of the ACM*, vol. 9, n° 1, MIT Cambridge, Mass. p.36-45.

### Sites internet

- <http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal>
- <http://persoweb.francenet.fr/»cibois/HistTeissierCadre.htm>



# L'explicite et l'incommunicable : interprétations picturales du sublime

HÉLÈNE IBATA ♦

La tradition philosophique de la réflexion sur le sublime, notamment à travers ses représentants les plus célèbres, Edmund Burke et Emmanuel Kant, définit une esthétique qui semble exclure la peinture ou du moins peu s'en préoccuper. Pourtant, l'idée de sublime a marqué les réflexions des peintres depuis sa redécouverte à l'époque néoclassique, et semble essentielle pour comprendre l'évolution de la peinture occidentale depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est cette adaptation consciente des théories du sublime par les peintres qui sera étudiée ici, à travers quelques exemples tirés de la peinture romantique anglaise, et de l'expressionnisme abstrait américain. On s'interrogera notamment sur le rôle de l'idée de sublime dans le passage du figuratif à l'abstrait, qu'elle permet de comprendre comme un passage de l'explicite à l'incommunicable.

L'écrit à partir duquel l'intérêt pour le sublime se développe à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle, est un traité de rhétorique écrit par un certain Longin (dont on sait peu de choses sinon qu'il était peut-être un philosophe grec du III<sup>e</sup> siècle), intitulé *Du sublime*. Pour Longin, le sublime est, en rhétorique, l'expression de la grandeur des idées, et « en quelque sorte le plus haut point, l'éminence du discours »<sup>1</sup>. Cette éminence du discours provoque des réactions incontrôlées et passionnées chez l'auditeur et manifeste le pouvoir d'expression de l'orateur : « le sublime, quand il se produit au moment opportun, comme la foudre il disperse tout et sur-le-champ manifeste, concentrée, la force de l'orateur »<sup>2</sup>. Au départ donc, la théorie du sublime concerne les moyens d'expression, plutôt qu'un contenu thématique.

Suite à la traduction en anglais de Longin, en 1652, un discours empiriste sur le sublime se développe au dix-huitième siècle en Grande-Bretagne, établissant un lien de cause à effet de l'objet perçu à l'expérience esthétique du sublime, par

---

♦ Hélène Ibata, *Université Marc Bloch, Strasbourg 2*.

1 Longin, *Du Sublime*, trad. Jackie Pigeaud (Rivages: Paris, 1991) 52.

2 *Ibid*, 53.

l'intermédiaire notamment de la réaction psychologique de terreur. Ce fondement objectif permet au discours empiriste d'établir une véritable taxinomie des sources du sublime, trouvées dans la nature ou le surnaturel. On trouve un exemple de cette démarche dès 1704, dans la réflexion menée par John Dennis dans *The Grounds of Criticism in Poetry*:

First, ideas producing terror, contribute extremely to the sublime ... But that we may set this in a clearer light, let us lay before the reader the several ideas which are capable of producing this enthusiastic terror; which seem to me to be those which follow, viz. gods, daemons, hell, spirits and souls of men, miracles, prodigies, enchantments, witchcrafts, thunder, tempests, raging seas, inundations, torrents, earthquakes, volcanoes, monsters, serpents, lions, tigers, fire, war, pestilence, famine, etc.<sup>3</sup>

L'essentiel des thématiques sublimes du dix-huitième siècle britannique est déjà présent dans *The Grounds of Criticism*. A partir de ce moment, la réflexion sur le sublime va bon train et culmine en 1757 avec l'essai d'Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, sans doute le plus célèbre des écrits empiristes sur le sublime. Ce qui fait la spécificité et l'originalité de la théorie burkienne est la séparation précise qu'elle établit entre le beau et le sublime: le sublime n'est plus une forme exaltée du beau comme il pouvait encore l'être auparavant, mais un sentiment violent et si puissant qu'il emporte l'esprit et le prive de ses pouvoirs de raisonnement.

The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason in that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force.<sup>4</sup>

Très clairement avec Burke, on entre dans le domaine de l'irrationnel, ou du moins de ce qui dépasse la raison. Pourtant, *l'Enquête philosophique* demeure descriptive, et tente de concilier cette complexité psychologique avec l'idée que le sublime dépend de qualités inhérentes à l'objet perçu. D'une part, Burke s'efforce de décrire

<sup>3</sup> John Dennis, "The Grounds of Criticism in Poetry", *The Sublime: a Reader in Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, ed. Andrew Ashfield and Peter de Bolla (Cambridge UP: Cambridge, 1996) 37-38.

<sup>4</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ed. Adam Phillips (Oxford UP: Oxford, 1990) 53.

de façon objective la réaction de terreur, en la liant à des réactions physiologiques, comme notamment la souffrance, ou la tension des nerfs;<sup>5</sup> d'autre part, il continue la démarche taxinomique de ses prédécesseurs,<sup>6</sup> tout en accordant davantage d'attention à des sources de sublime telles que l'immensité, l'infinitude, l'obscurité et la lumière aveuglante, mais aussi l'invisible et l'indistinct. En mettant l'accent sur ces sources de sublime, Burke développe une conception du sublime comme étant ce qui dépasse toute compréhension immédiate, et notamment ce qui sort du champ du visible et donc échappe à la représentation visuelle.

Cela explique en grande partie pourquoi Burke ne voyait pas comment la peinture pouvait rivaliser avec la poésie dans la production du sublime. Dans un commentaire à propos du portrait de Satan dans *Paradise Lost*, il exprime ainsi la supériorité de la description poétique :

Here is a very noble picture [...] The mind is hurried out of itself, by a croud of great and confused images; which affect because they are crouded and confused [...] The images raised by poetry are always of this obscure kind; though in general the effects of poetry, are by no means to be attributed to the images it raises [...] But painting, when we have allowed for the pleasure of imitation, can only affect simply by the images it presents.<sup>7</sup>

Burke considérait la peinture comme un moyen d'expression trop limité pour permettre le sublime, parce que trop explicite. Pourtant, l'enquête philosophique est à l'origine d'un renouveau pictural que son auteur n'avait pas prévu. Comme le dit Morton D. Paley :

It is not that E. Burke had painting particularly in mind in his *Enquiry* – he did not; nor is it that artists read Burke and applied his theory to their own work – though some of them certainly did. Rather, Burke's notion of the sublime passed into the general intellectual currency of the age, and it turned out to be as applicable to the visual arts as it was to the literary texts that Burke had used as examples.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Selon Burke, « Terror [produces] an unnatural tension and certain violent emotions of the nerves » (*Enquiry*, 121).

<sup>6</sup> Il y avait évidemment une certaine absurdité propre à cette démarche descriptive, puisque la liste de ce qui appartenait au sublime ou non pouvait sans cesse être augmentée, et n'avait finalement aucune validité objective : comme le signalait Richard Payne Knight, le spectacle de l'auteur de la *Philosophical Enquiry*, en tenue d'Adam et brandissant un fusil dans Saint James's Street, aurait certes suscité l'étonnement et la terreur des autres passants, mais elle n'aurait certainement pas inspiré le sentiment du sublime. Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805), p. 374-375.

<sup>7</sup> Burke 57-58.

<sup>8</sup> Morton D. Paley, *The Apocalyptic Sublime* (Yale U.P.: New Haven and London., 1986) 2.

Le plus « applicable » à la peinture dans la théorie du sublime était son riche inventaire thématique, qui permettait un renouvellement majeur du répertoire iconographique. En particulier, le nouvel intérêt pour le spectacle de la nature en tant que source de terreur se traduit en peinture par un attrait nouveau pour les marines, pour les représentations des Alpes, et de paysages sauvages jusqu'alors peu explorés. Même les paysages plus familiers d'Angleterre furent parfois métamorphosés pour répondre aux nouvelles exigences, comme dans le fameux *Gordale Scar* de James Ward (1812-14, Tate Gallery), qui faute de pouvoir présenter un paysage alpestre (en une période où les guerres napoléoniennes rendaient le voyage vers les Alpes difficile), s'attache à transformer un paysage naturel du Yorkshire en scène de dimension sublime, par l'accentuation du relief, le jeu sur l'échelle de l'image qui miniaturise la présence humaine ou animale dans le paysage (le troupeau de bo ufs au premier et au second plan), et enfin, par le format même de la toile (3,30 m sur 4,20 m).

L'influence des thématiques sublimes se marque surtout par l'émergence en Grande-Bretagne d'un mouvement pictural spécifique à ce pays, le sublime apocalyptique. Morton D. Paley, dans son étude sur le sujet, donne une définition large du groupe, qui comprend des artistes aussi divers que Benjamin West, William Blake, Johann Heinrich F ssli, et John Hamilton Mortimer. C'est sans doute chez John Martin, dont la fascination pour les scènes de dévastation inspirées de l'écriture sainte est sans égale, qu'on trouve les meilleurs exemples du genre. Le choix des scènes représentées par Martin est évocateur (le jugement dernier, le déluge, la destruction de Sodome et Gomorrhe ...) Les moyens utilisés n'étaient pas moins frappants : avec des toiles de format immense, striées d'éclairs, inondées de coulées de lave rougeoyantes, dévastées par le tourbillon chaotique des éléments, balayées par le souffle vengeur du Dieu de l'Ancien Testament, le sublime de Martin était véritablement spectaculaire, et connu de son temps un énorme succès. La question se posait toutefois de son caractère trop explicite. La vision de villes entières emportées comme par une vague de roc et de feu sous l'effet de la colère divine dans un tableau comme *The Great Day of His Wrath* (1852, Tate Gallery)  tait certes un sujet terrifiant, mais elle ne correspondait pas à la définition du sublime donnée par Burke, laquelle reposait bien davantage sur l'implicite, l'indistinct, et le suggestif.

Comme l'avait pressenti Burke, le problème rencontré par la peinture du sublime apocalyptique est celui de l'explicite. Une peinture figurative n'a pas, dit-il, le même pouvoir de suggestion qu'un texte :

When painters have attempted to give us clear representations of ... terrible ideas, they have I think almost always failed; insomuch that I have been at a loss, in all the pictures I have seen of hell, whether the painter did not intend something ludicrous.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Burke 58.



Le problème de l'explicite ne se rencontre pas seulement avec le sublime apocalyptique; il se trouve également dans les représentations du spectaculaire naturel qui semblent ne pouvoir égaler l'immensité de l'océan, des Alpes ou du désert, dans le cadre étroit de l'image picturale. Le peintre aura beau agrandir les dimensions de sa toile, jamais il ne pourra égaler le spectacle de la nature. Il aura beau jouer du clair-obscur, jamais l'image n'aura le pouvoir de suggestion du mot.

Le sublime tel qu'il est théorisé par Burke pose donc la question de la figuration en peinture. En insistant sur la supériorité expressive du mot sur l'image, l'auteur de *l'Enquête philosophique* suggère que le sublime se situe moins dans le contenu que dans l'expression, et semble exclure la peinture figurative. C'est pourquoi, dans les décennies qui suivirent la parution de *l'Enquête*, certains peintres s'efforcèrent de trouver des solutions formelles à ce que Burke avait présenté comme les limitations de leur art. On trouve cet effort de transformation expressive d'abord chez les aquarellistes de la période romantique (parmi lesquels John Sell Cotman, John Robert Cozens, Francis Towne et Thomas Girtin), qui à travers des jeux de lumière, de transparence et de tonalité destinés à saisir un sentiment plutôt que l'objet représenté, montrent que le sublime n'est pas question de format mais plutôt d'atmosphère.

L'art de Turner parachève ce renouvellement des moyens d'expression: sa formation d'aquarelliste lui permet de créer l'émotion au moyen de la couleur et de la lumière, mais surtout, Turner met son inventivité au service de ce qui semble être une lecture très littérale des écrits de Burke sur le sublime. Tout d'abord, celle-ci semble avoir encouragé l'intérêt du peintre pour le spectaculaire naturel et pour les scènes apocalyptiques. Mais aussi et surtout, on peut y voir l'origine de sa fascination pour la lumière aveuglante du soleil vu de face. Un passage de *l'Enquête* notamment pourrait avoir inspiré cet aspect de la démarche de Turner :

With regard to light; to make it a cause capable of producing the sublime, it must be attended with some circumstances, besides its bare faculty of showing other objects. Mere light is too common a thing to make a strong impression on the mind, and without a strong impression nothing can be sublime. But such a light as that of the sun, immediately exerted on the eye, as it overpowers the sense, is a very great idea.<sup>10</sup>

Le travail sur la lumière aveuglante, si caractéristique de l'œuvre de Turner, semblerait donc directement inspiré des réflexions de Burke sur le sujet. Dans le même temps, il libère l'image des limitations que Burke avait vu à l'œuvre dans la peinture, puisqu'il éloigne l'artiste progressivement de la figuration. Les derniers tableaux de Turner font de la lumière aveuglante le moyen de dépasser le contour et la limite formelle par la dissolution. Le sublime cesse alors de reposer sur une thématique

---

<sup>10</sup> Burke 73.

explicite et dépend désormais de l'émotion créée par l'expression originale de l'artiste. On sort des catégories établies par Burke et ses prédécesseurs et on entre dans le domaine de l'incommunicable.

L'art de Turner montre donc comment la théorie burkénne permet le glissement du figuratif vers l'abstrait. Ce potentiel est confirmé au XX<sup>e</sup> siècle par la réflexion menée sur l'expressionnisme abstrait. Dans un essai intitulé « The Sublime is Now »<sup>11</sup>, Barnett Newman s'en réfère à Burke et met en valeur le fait que seul parmi les théoriciens du sublime, Burke avait vraiment opéré une séparation claire entre le beau et le sublime. Cet intérêt de Newman pour le sublime burkéen amène alors certains critiques à proposer une lecture empiriste du sublime dans l'oeuvre de Newman et de ses amis Clyfford Still et Mark Rothko, selon laquelle le sublime dans l'expressionnisme abstrait dérive non pas de qualités objectives de l'objet représenté (puisqu'il n'y en a pas) mais de qualités objectives de la représentation elle-même. Ainsi par exemple un article de Lawrence Alloway de 1973, explique le sublime de la peinture de Rothko par son utilisation de couleurs et de formats dont Burke avait dit qu'ils étaient propices au sublime :

Appropriate to the Sublime, according to Burke, are “sad, fuscous colors, as black, or brown, or deep purple.” Rothko's mulberry paintings or Still's black ones come to mind, as well as Newman's observation on “the revived use of the color brown ... from the rich tones of orange to the lowest octave of dark browns”, colours that connote the “majestic strength of our ties to the earth.” [...] Burke also considered as a source of Sublimity the effect on the Spectator's mind of being dominated by an immense object. This can be related to Newman's statement, “the large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance.”<sup>12</sup>

Ce dernier point est intéressant : Newman, comme Rothko, font du tableau à très grand format le moyen de soustraire le spectateur à son environnement immédiat et de le plonger dans le champ vide de la toile, sans l'intermédiaire cette fois-ci des figures minuscules qui ponctuent la représentation du spectaculaire naturel dans la peinture romantique (on pense en particulier à certaines toiles de Friedrich, tel le *Moine au bord de la mer* de 1808). Mais l'idée est la même : confronter le spectateur à l'immensité, naturelle ou picturale, d'un espace dont les dimensions lui échappent ; le poser contre un continuum spatial qui de toute évidence dépasse l'espace représenté comme il dépasse l'espace perçu dans le spectacle de la nature.

<sup>11</sup> Barnett Newman, “The Sublime is Now,” 1948, *Abstract Expressionism: the Critical Heritage*, ed. David and Cecile Shapiro (Cambridge UP: Cambridge, 1990) 325-28.

<sup>12</sup> Lawrence Alloway, “Residual sign systems in abstract expressionism”, *Abstract Expressionism*, 162.

On le voit, la taxinomie du sublime définie par Burke et ses contemporains continue au XX<sup>e</sup> siècle d'apporter un outil descriptif utile à la critique, et un mode opératoire pour l'art, même abstrait, en suggérant comment certaines qualités objectives de l'œuvre d'art permettent de faire naître le sentiment du sublime. Cette interprétation demeure utile parce qu'elle permet d'expliquer le sublime, de lui donner un fondement objectif, dans la sensation et dans le rapport à l'objet extérieur. Le problème, directement lié à cette démarche, est son caractère arbitraire. Tout peut être dit sublime, selon qu'on utilise un critère objectif ou un autre. Lawrence Alloway nous dit que les pourpres sombres de Rothko sont sublimes, mais il se garde bien de rappeler que Burke avait exclu du sublime des couleurs que Rothko utilise régulièrement, tel le vert, le bleu ou le rouge. De la même façon, quand Burke nous dit « visual objects of vast dimensions are sublime », cela doit-il nécessairement s'appliquer à la représentation artistique elle-même et se traduire par le gigantisme de la toile (comme chez Newman ou encore James Ward) ? La qualité sublime objective doit-elle se trouver dans l'objet représenté ou dans la représentation elle-même ?

Ces interrogations montrent bien que pour expliquer le sublime en peinture, il faut dépasser un commentaire descriptif, fondé sur des qualités objectives de la représentation ou de l'objet représenté, et s'interroger véritablement sur le sublime de l'expression elle-même, et sur les processus mentaux à l'œuvre dans l'appréciation esthétique mais aussi dans la production artistique du sublime. Sur ce point, la réflexion de Kant sur le sublime, dans la *Critique de la faculté de juger*, apporte quelques éléments de réponse.

La contribution majeure de Kant à la théorie du sublime est avant tout le déplacement qu'il opère de l'objet vers le sujet. Autrement dit, il place l'origine du sublime non plus dans l'objet, mais dans l'esprit de celui qui contemple l'objet. Pas plus que Burke, Kant ne s'intéresse à la peinture. En fait, il ne s'intéresse pas particulièrement, ou du moins pas directement à l'œuvre d'art. Toutefois, la théorie kantienne du sublime introduit une distinction entre le beau et le sublime qui peut apporter à la peinture ce qui lui manquait dans l'analyse empiriste de Burke.

« Le beau de la nature, écrit Kant, concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ; en revanche, le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe, pour autant que l'illimité sera représenté en lui ou grâce à lui »<sup>13</sup>. Dès le début de l'« Analytique du Sublime », le sublime est donc présenté comme échappant à la forme, qui est une conçue comme limitation. Cela signifie tout d'abord que le sublime, à strictement parler, ne peut se trouver dans les objets de la nature, ni être présenté de manière sensible. Kant va même jusqu'à dire : « le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison »<sup>14</sup>. Les Idées de la raison ont pour objets des absolus ou des illimités « dont il n'y a pas de présentation possible dans l'expérience »<sup>15</sup>. En principe donc, il n'y

<sup>13</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko (Vrin : Paris, 1986) 84.

<sup>14</sup> *Ibid*, 85.

a pas de sublime dans des objets extérieurs à la raison. En particulier, la faculté de présentation qu'est l'imagination est incapable de donner des formes sensibles à ces objets sublimes. Mais le sublime est tout de même présent dans l'abîme qui sépare les Idées de la raison et les formes de l'imagination. Il est présent tout d'abord dans le vertige causé par l'inadéquation, voire l'incommensurabilité de ces deux facultés, mais aussi dans le fait que l'imagination est amenée à se dépasser pour tenter de présenter les absolus et les illimités de la raison. Ce mélange de terreur et de fascination est au coeur du sublime (on retrouve d'ailleurs ici le mélange de *delight* et *terror* dont avait parlé Burke). Mais en mettant l'accent sur le décalage entre deux facultés de l'esprit, la faculté de conception et la faculté de présentation, Kant insiste avant tout sur le défi que le sublime présente à l'imagination, laquelle est appelée à donner forme à l'informe,    présenter l'impr  sentable.

Il ne s'agit que de présentation, pas de représentation. Ce qui est en question dans l'esthétique kantienne, ce n'est pas l'objet d'art comme source de sublime, mais le jeu des facultés de l'esprit, le bonheur suscité par un décalage entre imagination et raison, et en fait par l'incapacité de l'imagination à donner forme à ce qu'elle tente en vain de saisir. Comme le dit Jean-François Lyotard, « [l']imagination, dans ce conflit, ne contribue pas au plaisir par sa libre productivité en formes et en Idées esthétiques, mais par son impuissance à donner forme à l'objet. La règle de la synthèse du jugement manque ici non par profusion, mais par défaut de présentation »<sup>16</sup>. On a donc ici une esthétique qui ne repose pas sur la production d'objets d'art, mais au contraire sur l'impossibilité qu'il y a pour l'imagination de donner des formes, autrement dit de donner une représentation de son propre effort de présentation. « Le beau et le sublime, écrit Jean-Luc Nancy, ont en commun pour Kant, d'avoir affaire à la présentation, et à elle seule. En l'un et en l'autre ne se joue rien d'autre que le jeu de la présentation, sans *objet représenté ...* »<sup>17</sup>

Pourtant, l'Analytique du sublime donne implicitement à l'artiste, et notamment à l'artiste visuel une tâche essentielle: celle de s'efforcer, même s'il ne pourra jamais y parvenir, de saisir l'illimité ou l'absolu sublime, à travers des formes qui seront toujours des limitations, mais qui tendront toujours vers autre chose. L'image représentative apporte certes une limitation incompatible avec l'illimité qu'elle tente de saisir, mais dans le même temps, elle signale son impossibilité à représenter, autrement dit elle signale la tension entre présentation et conception qui est au coeur du sublime.

Cette tension que Kant avait mise en évidence permet d'expliquer certains développements de la peinture romantique et moderne, et notamment l'émergence non plus de thématiques, de dimensions, de couleurs ou de tons sublimes, mais d'une *man  re* sublime, d'une *expression* sublime, marquée par la tension, la quête

<sup>15</sup> Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Galilée: Paris, 1991) 128.

<sup>16</sup> *Ibid*, 127.

<sup>17</sup> Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », *Du Sublime* (Belin: Paris, 1988) 42.

perpétuelle d'un illimité insaisissable, et par conséquent l'oscillation constante entre d'une part le fragment ou l'abstraction, d'autre part le débordement stylistique, l'excès et la répétition. Ces traits se retrouvent à différentes époques chez les plus grands peintres du sublime, comme le suggèrent en particulier les exemples de Turner et Rothko.

Les œuvres de ces deux artistes présentent en effet un cheminement vers l'abstraction qui pourrait s'expliquer par le processus de la quête et de sa frustration à l'infini. Le fait est que l'abandon de la figuration chez Turner comme chez Rothko semble correspondre à l'adoption de structures picturales répétitives: d'une part la structure du tourbillon ou du cercle chez Turner, d'autre par la superposition verticale de rectangles chez Rothko. Cette répétition presque obsessionnelle, surtout dans le cas de Rothko, peut être comprise comme l'effort de capturer un au-delà de la représentation qui met en question la représentation elle-même, et qui par conséquent semblerait la condamner à sans cesse se répéter à travers différentes variations. Il s'agit avant tout de variations de couleur (on le voit surtout chez Rothko), ce qui laisse penser que Turner et Rothko font de la couleur le moyen de libérer l'image des limitations dont Burke avait dit qu'elles rendaient impossible une peinture sublime. Dans les deux œuvres, on observe une sorte de dématérialisation par la couleur. Les deux artistes utilisent des techniques personnelles de peinture à l'huile directement inspirées de l'aquarelle. Turner utilise la peinture de sous-couches blanches ou jaunes afin de donner davantage de luminosité aux couches supérieures, et Rothko utilise une peinture très diluée, afin de permettre l'absorption de la couleur par la toile, ce qui dématérialise la couleur. On a là une recherche abstraite qui ne met pas en avant ses moyens d'expression, qui semble refuser de se jouer sur la surface de la toile, dans l'épaisseur de la couche de peinture. Elle n'est limitée ni par la boîte d'espace d'une construction en perspective, ni par la surface de la toile elle-même: les fameux rectangles de Rothko semblent tantôt flotter légèrement en avant, tantôt nous inviter à nous abîmer au-delà de cette surface, dans un espace indéfini où la profondeur, tout comme la pesanteur, semble déterminée par les seuls contrastes de couleurs. Il n'y a plus ici de repères fixes, mais des valeurs colorées qui flottent, s'avancent, reculent, s'élèvent ou glissent à l'infini, afin de mieux exprimer les registres subtils de l'émotion humaine.

Cette subtile variation émotive au moyen de la couleur montre peut-être ce qui est au cœur de la quête de l'artiste: la recherche de l'expression adéquate de son émotion. Les variations sur la même structure formelle qui caractérise les deux œuvres pourraient alors illustrer le décalage entre conception et présentation qui selon Kant caractérise le sublime. La forme proposée par l'artiste tend vers une idée qui la dépasse et qu'elle ne peut que s'efforcer de présenter, à l'infini, sans jamais pouvoir le faire. Cette tension vers quelque chose qui ne peut être représenté conduit nécessairement vers l'abstraction, vers le minimalisme représentatif.

Rothko disait être en quête de l'expression simple de la pensée complexe.<sup>18</sup> On a souvent vu là l'expression de sa sérénité, et du caractère contemplatif de sa démarche. On a vu dans ses toiles le résultat d'une longue réflexion dans laquelle l'image serait une réponse adéquate et sereine au sentiment d'un moment. Pourtant, Rothko confiait à ses amis qu'il se sentait piégé par le choix qu'il avait fait de communiquer son émotion sous forme de rectangles superposés, piégé par la répétition à l'infini de la même structure. Comme si, loin de contrôler sa production, il avait été emporté par l'excès, dans un effort vain de faire correspondre la conception, ou peut-être l'émotion, et sa représentation.

Cet excès qui découle du décalage entre conception et représentation, ce débordement par la répétition qui semble emporter les deux oeuvres dans leur quête, est au coeur du sublime. La répétition presque obsessionnelle d'un motif (le tourbillon ou le cercle chez Turner, les rectangles chez Rothko) montre que l'image, comme le langage, peut devenir sublime de par son fonctionnement même, et se laisser emporter par l'effort sans cesse frustré de communiquer l'incommunicable.

Un tel excès semble finalement conduire vers le néant, vers une représentation presque « minimaliste », qui ne cherche plus à représenter et qui dans le même temps représente absolument tout. Chez Turner, c'est la tentation de l'absorption non seulement de toute forme, mais aussi de toute couleur, dans la lumière blanche du soleil, qu'on voit par exemple à l'oeuvre dans les levers de soleils peints vers la fin de sa vie. Chez Rothko, c'est la tentation du monochromatisme, et surtout du rouge. On peut citer par exemple *Four Reds* de 1957, ou encore *Red, Orange, Orange on Red* de 1962, et surtout rappeler que la carrière de l'artiste se conclut sur un tableau rouge.

Le dépouillement figuratif vers lequel Turner se dirige, et qui caractérise toute la fin de la carrière de Rothko ne doit pas être vu comme un appauvrissement de la signification de l'image, mais plutôt comme le moyen de transmettre un excès de signification. Le problème de la peinture devient alors l'incommunicable. L'excès de signification qu'elle cherche à saisir et à transmettre n'est plus que l'occasion pour elle de répéter, à l'infini, son incapacité à faire correspondre le sens et la représentation. Elle ne devient plus que l'expression d'un désir sans cesse frustré.

<sup>18</sup> Dans une lettre publiée dans le *New York Times* le 7 juin 1943, Rothko, Newmann et Gottlieb déclaraient : « We favour the simple expression of complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth. »

# Science with everything – comparative difficulties in the history of ideas

RICHARD SOMERSET♦

## Introduction

This talk, I find myself rather surprised to have to admit, is essentially about methodology. I am not sure whether others share my prejudices on this matter, but I confess that I have always found it difficult to maintain my attention whenever anyone threatened to discourse upon the subject of pure, abstract methodology. Perhaps this is a cultural phenomenon: in Britain, for example, the whole domain tends to be placed somewhat on the back burner, at least while one is a student. If my own experience there was at all representative, it would seem to be only upon reaching the doctoral stage of one's course of studies that the student risks being bothered by a teacher telling him to think about his methodology. In France on the other hand, the subject tends to loom rather larger. To the outsider, it sometimes looks as if, over here, proper methodology has become the *sine qua non* of any liberal education worthy of the name. I think I need do no more than to pronounce the words *dissertation en trois parties* to demonstrate my point.

Whatever the rights and wrongs of the situation, the simple fact is that my particular cultural baggage rather tends to dispose me against incursions into the theoretical treatment of methodological questions. But even I have to admit that questions of this sort can indeed be important, and even – so long as we get beyond the sorts of purely mechanical questions that we tend to force upon our students (how much time is given over to the vexed question of referencing in the average methodology class?) – even *interesting*.

The methodology I'm interested in today is that which informs – or ought to inform – an increasingly common approach to the humanities which we might collectively

---

♦ Richard Somerset, *Université de Nancy 2*.

characterise as “comparative studies.” By this I mean any mode of historical inquiry that seeks to compare the productions of two distinct discursive domains, and, typically, to identify their common conceptual grounding. The most common of these comparativist approaches is that which compares scientific and literary discourses, and which has become well-established as a discipline, or sub-discipline, in the USA and Britain, generally under the name of “Science and Literature” studies. This tendency is not so pronounced in France, I think, and the different methodological standards that we have mentioned, which apply here, might have some part to play in explaining this fact. If so, French academic culture is perhaps both winner and loser in this respect; winner because avoiding some of the pitfalls associated with this analytical technique, and loser because of the rich analytical opportunities missed.

But I don't want to dwell on such national differences, which are necessarily schematic and therefore finally unhelpful. Instead, I want to concentrate on some of the methodological pitfalls which I see as endangering the “Literature and Science” programme as it is commonly pursued in the Anglo-American world, and I will then leave it up to you to decide on how relevant the whole subject appears to you, either from a French or some other wider perspective. To put it in the terms of the theme of this conference I might say that I am interested here in how literature and science can be used and have been used to *explain* one another. And I am going to try to do this by looking at two examples of “science and literature” analysis, both of which relate to the novels of Jane Austen.

## Paradigms

But first we need a bit of theoretical background.

The logical basis of the “literature and science” programme can be understood as having been derived from Thomas Kuhn's 1962 publication, *The Structure of Scientific Revolutions*. Of particular significance for our purposes is the Kuhnian notion of the “paradigm”.

Briefly, a “paradigm” is a deep-level theory, that doesn't so much explain this or that specific natural phenomenon, but which underpins a way of thinking about the world as a whole. Kuhn needed the concept of the paradigm, as distinct from the more localised notion of a “theory”, to distinguish between what he called “ordinary” and “revolutionary” theory change in science. Ordinary theory change is technical in nature and merely local in import, whereas revolutionary science breaks the paradigm, and makes the whole world look different. The scientific endeavour is characterised by long stretches of time in which the research community is engaged in “normal science” whose patterns are dictated by the current paradigm, interspersed with rare moments of revolutionary science in which the paradigm itself is changed, and new research norms for a new period of “normal science” are defined.



Kuhn's "paradigms" tend to relativise scientific theories: a given theory is valid or invalid, not according to whether or not it relates to the real nature of the world, but only to the extent that it advances the research programme within the current paradigm. Realists such as K. Popper criticised Kuhn's separation between "paradigm" and "theory", and between "normal science" and "revolutionary science" as illusory. For Popper, "paradigms" do not really exist; the notion is the invention of relativists trying to turn science's organising structures away from the real world, and to make them merely internal conventions. The distinction between paradigms is fallacious; there are only true and false theories, *all* theory change is revolutionary – and all true new theories change the way we see the world – *to some extent*.

So the notion of "the paradigm" was not unanimously accepted by philosophers of science; nevertheless, it is easy enough to see why it is a notion that has proved attractive to humanist colonisers on the fringes of the Sciences, for whom a scientific dimension can provide a strong conceptual underpinning for an analysis that might otherwise seem rather detached from the world of formal ideas. Since the paradigm is not exactly a theory but rather a deeply-anchored outlook, it is not necessarily espoused or rejected in a conscious way, as a theory might be. The "deep" conceptual placement of the paradigm implies that it applies equally to all the different branches of intellectual activity; it implies that scientists, artists, novelists and philosophers are all dealing – within a particular set of formal conventions determined by their discipline – with a similar set of certainties, doubts and questions. The historical analyst may therefore use the notion of a paradigm to relate, say, a novel to a scientific theory, without thereby suggesting that the novel is directly concerned with scientific issues, or even that there is anything "scientific" about it. It is clear enough that this is a technique which permits an almost limitless range of potential comparisons, often among widely disparate discursive domains.

The procedure is not in itself problematic – it can and does lead to valid and interesting conclusions. But I think that it is worth pointing out that as a procedure it is particularly sensitive to problems of a methodological character, and that, in my view, some of the most respected practitioners in the area have not entirely managed to avoid these problems. Most obviously, there is the danger that the vagueness of the notion of "the paradigm" ends up licensing just about any interpretation of a given corpus of texts. The underlying problem here, it seems to me, is the tendency of that vagueness to allow a blurring of the conceptual boundaries between the disciplines – between the sciences and the non-sciences. The woolly notion of the paradigm allows the comparativist the dangerous luxury of being able to proceed without having to bother his head too much about the distinct formal and conceptual characters of the discursive domains he compares.

## 1. Two views regarding Austen

This is probably the stage at which to introduce a concrete example of the phenomenon in question, before proceeding to more detailed comments on the underlying conceptual and methodological issues. As I have already said, my example involves two analyses in the “science and literature” strain of the novels of Jane Austen. One of these analyses sees Austen’s world as defined by the paradigm of Aristotelian mechanics, and the other sees it as responding to the norms and values of a contemporary tendency in philosophy called Natural Theology. We will take each of these in turn to see how they work.

### 1.1. Austen as Aristotelian

The first of these analyses, which compares the world of Austen’s fiction to that of Aristotelian mechanics, is the more ... exotic. The paradigm to which the analyst – Martha Turner – seeks to submit Jane Austen can hardly be described as emerging from contemporary science, since Aristotelian mechanics had been killed stone dead by Newtonian mechanics over a century beforehand. However, Turner can accommodate this anachronism, in general terms, by equating the allegedly Aristotelian dimension of Austen’s outlook with a certain conservatism of outlook.

In Aristotle’s physics, Turner reminds us, substances were endowed with inherent qualities as a result of which they tended to move towards the zone of the cosmos proper to them, and there to come to rest. Thus fire, being light, rises; while earth, being heavy, falls. The stars have come to rest in the heavens and the earth has come to rest below because these are the natural spheres of the substances fire and earth. So the normative state of natural objects in the Aristotelian physics is one of stasis. In the Newtonian physics, by contrast, it is motion which is normative, while stasis becomes impossible, except in relative terms. Turner argues that Austen’s narratives – especially *Pride and Prejudice* – are Aristotelian in the sense that the characters are endowed with particular properties which fit them for particular ends. The heroines “move” in their own ways towards their proper ends, having attained which, they come to rest. The marriages which inevitably close Austen’s novels serve to introduce a state of “settlement” comparable to the stasis which is the normative state of natural objects in Aristotelian physics. In *Pride and Prejudice*, for example, “both Jane’s path towards Bingley and Elizabeth’s towards Darcy are suggestive of Aristotelian natural motion” (47).

In addition, Turner divides Austen’s narrative worlds into “zones”, much like the Aristotelian physical world, in the sense that each of the loci in the narrative landscape corresponds to and indeed provokes a certain type of human comportment. Each location is like an Aristotelian “sphere”, within which objects “move” according to laws that are particular to that sphere. If “it is seeing Pemberley [Darcy’s estate] that

finally decides her [Elizabeth] in favor of Darcy”, that is because “the journey through the novel involves finding (in Aristotelian terms) the right *place* — the region most suited for her innate nature – as well as the right person” (47). Darcy and she cannot be intimate at Longbourn or at Rosings because the “movements” that are proper to these places are not those movements which will enable them to move towards their natural end and settlement.

Turner's analysis is ingenious. The parallels she indicates *are* there. There is indeed a parallel between the “motions” of Austen's characters and the Aristotelian mechanics of natural movement. And yet does this parallel suffice to establish a paradigmatic commonality? Is there adequate ground here for calling Austen – or her novels – Aristotelian? Turner is of course aware of the chronological unconventionality of her analysis, and she is careful to point out that the Aristotelianism she attributes to Austen does not imply a rejection of Newtonian physics. Austen was not advocating Aristotle's mechanics as a theory; rather the parallel has more to do with a conservative conception of social mobility, which is conceived *metaphorically* as resembling Aristotelian motion. Thus she points out that “One need not explicitly prefer the *Physics* to the *Principia* to sense the affinity between Aristotelian thought and conservative traditional values” (45). This is precisely the kind of caution that comparative studies of this sort need; and it is therefore all the more disappointing when Turner then sets out to demonstrate her claim – as we have already seen – in precisely those technical terms of Aristotle's *Physics* which had been overturned by Newton.

Turner's basic point – that Austen's fictional world is characterised by stasis and movement towards stasis, and that this movement is characteristic of an essentially conservative social and moral outlook – is valid and interesting. But to extend the comparison to the epistemological dimension is problematic. It might make some sense to see certain limited parallels between Aristotelian motion and the narrative movement of these novels, but to seek a global affinity on all technical points suggests a desire to create a conceptual closeness between the two figures which is neither convincing in itself, nor even particularly useful.

This overkill is most obvious in Turner's application of Aristotelian cosmic spheres to “zones” in narrative space; and particularly when this theory is invoked to account for the movements of the marginal characters who do not conform to the movement towards stasis or settlement displayed by the two central couples of *Pride and Prejudice*. Jane and Bingley, Elizabeth and Darcy move towards stasis as good Aristotelian objects should, but the marginal characters – Mr. and Mrs. Bennet, Lady Catherine etc. – are all caught in a circular movement, furiously active and going nowhere. Turner explains this diversion from the central theory by assimilating the “spheres” in which they move to those parts of the Aristotelian cosmos where this kind of motion is “natural” – that is, we must suppose, in the higher spheres of the planets and the fixed stars (49 & 52-56). But this will clearly not do. Aristotle's

division of the heavens into spheres, and particularly the separation of the higher spheres of the planets and fixed stars from the low “sublunary” sphere of the earth, was perhaps the most familiar of his doctrines, and the most fully assimilated into the popular imagination. And of course the circular movement proper to the higher spheres was a sign of their perfection, while the movement in straight lines tending towards stasis typical of natural bodies on the earth was the sign and proof of the corrupted nature of this sublunary sphere. The very word “sublunary”, originating with this doctrine, had become a normal way of speaking about anyone or anything that lacked spiritual distinction. If Austen's conceptual world were as thoroughly Aristotelian as Turner seems to be trying to make it, she would be unlikely to have her heroes and role-models behave in such dull sublunary ways, or to allow the fools and knaves to imitate the stars.

## 1.2. Austen as Natural Theologian

Our second “Literature and Science” treatment of Austen attempts to define the novelist's outlook in the terms of Natural Theology, a current of thought which, this time, at least has the advantage of being historically contemporaneous with the author in question. Natural Theology was an approach, common in Austen's day, to the construction of knowledge about the natural world. It basically sought material evidence of divine implication in the running of the natural world. Its usual mode was to find evidence of “wise design” in the forms and interactions of natural objects and beings, and thence to argue that such design implied a designer; a providential guiding wisdom.

The analysis is made by George Levine in a book where he identifies approaches to literary narrative with different approaches to scientific explanation. Austen's narrative form is pre-Darwinian, and it is contrasted to Eliot and then Conrad who are exemplars of a post-Darwinian outlook. This movement from pre to post-Darwinian is depicted as an opening up of a closed world of tightly-implicated cause and effect; it is a movement towards a more open-ended understanding of natural causation. Levine takes two theorists, John Herschel and William Whewell, as his exemplars of the pre-Darwinian Natural Theological approach to scientific method. For them – this is Levine speaking – the world is “rationally designed and governed, stable, ordered, under the control of disciplined will, a world of precisely defined categories, in which what is true is experienced through observation” (56-7). Levine then proceeds ingeniously to demonstrate a similar set of values running through *Mansfield Park*. Fanny, the novel's curiously unheroic heroine, is depicted as the archetype of the rational scientist in the Whewell-Herschel mould: her marginality in the aristocratic Bertram household allows her quietly to observe the other characters' activities, and as a result she alone understands clearly what is going on in the house. For Levine, she is “the reliable observer... the scientific observer.” This stance

is rewarded when Fanny rather than Mary, her more showy and aristocratic rival, finally wins Edmund's affections. Like a good Whewellian scientist, Fanny wins in this contest, “by sitting still; Mary loses by striving” (63).

Whewell & Herschel's stand in favour of objectivity and clarity was not, according to Levine, a purely epistemological question, but a moral one too: for these Natural Theologians, he says, “clarity of perception is a *moral necessity*” (64, emphasis added). And it is this stand, of course, which enables him to make the link between the Whewell-Herschel epistemological system and Austen's essentially moral system. It certainly looks good. The critical skill that Fanny possesses as a result of her detached, objective stance is just the sort of clarity of perception that Whewell & Herschel recommended; the capacity to “call things by their right names” (66). In this way, the analysis of Austen as participating in the outlook of the Natural Theologians seems to find support across the board; that is, both in terms of its *theoretical* and in terms of its *moral* recommendations.

## 2. Remarks

But even in this apparently more convincing analysis, there are still problems. It may be interesting to notice in passing that while circular repetitive motion is the exception to be explained away for Turner with her Aristotelian paradigm, Levine considers the same motion to be *characteristic* in Austen. “The Whewellian narrative”, which he considers Austen to typify, “unlike the Darwinian, tends towards repetition, resemblance, regularity, predictability” (53). For Levine, circular movement is highly suitable for a pre-Darwinian world ruled by Newton-like laws, and he accordingly finds such a pattern in Austen's fiction; while Turner, on the lookout for Aristotelian patterns, unerringly finds linear movement towards stasis. Perhaps paradigms apply to literary theorists as much as they do to scientists and novelists!

More generally, what Levine effectively does is to take the scientific methodology of impassive observation as the bench mark, and to make wise human behaviour follow from it. This was indeed the position of the Natural Theologians – who were trying to promote science by presenting it as having beneficial moral consequences – but whether the same prioritisation can be attributed to Austen is more questionable. When Levine says that “The scientific analogue to Fanny's achievement is astronomy itself, and the consequences of taking astronomy as the model science are manifest in her, for whom precise and wide knowledge is extensive with value” (66), it seems to me that the desire to analyse Austen in the terms of a scientific paradigm has caused a distortion that must be obvious to anyone who looks at the novelist in her own terms. Levine implies that Austen, like the Natural Theologians, was trying to promote objectiveness in its own right; and that Fanny exists to teach us the moral value of looking at the world as an astronomer looks at the stars. If we mean by this simply

that people, like astronomers, must learn to look at their respective worlds aright, then all is well; but if we mean that the sensitive human observer can learn how well to observe his fellow humans by imitating the methods of the astronomer – which is what Levine seems to be saying – then we are in danger of losing sight of the basic contextual realities that circumscribe Austen's existence as a writer of novels.

We cannot afford to enter into a detailed discussion of Austen's fictional world, but perhaps I can be forgiven a minor detour.

Jane Austen's fictional world is peopled by personages of two basic types: the clear-sighted characters and the deluded ones. Generally it is the heroines, the men they marry, and perhaps some close relatives who form the clear-sighted group; while the deluded characters are relatively marginal. Sometimes the heroines themselves turn out to have been deluded and have to learn to see aright; but they are always at least capable of clear-sightedness. It is a characteristic to which they are pre-disposed; it is their bent. The fundamentally deluded characters, on the other hand, never learn to see clearly, and probably never could. We might say that Austen's novels are concerned to explore the passage of clear-sighted – or potentially clear-sighted – individuals from their native or natural state into a social, or cultural context where that natural clarity of vision risks being undermined. There is a sense of tension between the natural instincts of the individual human as against the cultural instincts of that same individual in society. Nature and Culture are “forces” that should act in a complementary way on the individual, but are often in fact antagonistic. Cultural modes of thinking and of seeing should be an adjunct to, a refinement of, that which comes to us – as rational beings – from Nature. Many individuals, however – and these are Austen's deluded characters – give Culture a displaced significance, and allow it to take the fundamental place properly due to Nature. Thus the merely cultural refinements, which are ornaments in a person for whom they have retained their duly secondary status, become aberrations, distortions, even perversions, in a person who treats them as primal. Such people have a distorted vision of the world, and are incapable of seeing that which is plain to those who look with “Natural eyes”. This delusion is of course the favoured target of Austen's irony.

Levine is not wrong to describe Fanny as an objective observer, or to remark that her capacity for objective observation (or, in more neutral terms, for seeing things as they are) sets her apart from the deluded characters of *Mansfield Park*. But it does not therefore follow that Austen was defending “detached objectivity” as a stance *morally* valuable *in itself* – as the Natural Theologians were. Lady Bertram – the ego-centric and unconcerned mother-figure in *Mansfield Park* – is just as much a detached observer of the world as Fanny, but she could never be an effective observer because she has no feel for human nature. *Mansfield Park* does not propose “the objective stance” – or any other – as propitious to creating right understanding. It is Fanny's *character* not her *situation* that makes her insightful; and Lady Bertram, having the situation but not the character, will remain terminally perverse in her perceptions.

Austen's concerns were not epistemological but moral; she was not concerned to identify the stance conducive to the construction of right knowledge, but to explore the moral character of the person having right knowledge.

By replacing Austen in the appropriate intellectual context, then, we can see that the attempt to analyse her outlook in the terms of paradigms emerging from the world of the natural sciences runs into the problem that her preoccupations were very different from those which characterised the scientific endeavour as it was understood at the time; her preoccupations were distinct from those of Science in their scope (she is more interested in Man as a cultured being than as a natural being), and distinct also in their character (her primary focus is moral rather than epistemological).

To make the comparison meaningfully, we therefore also need to place "Science" itself in its proper context. This is not the place for a detailed account, but we should at least be aware that the conception and organisation of the abstraction "Science" was undergoing radical reform during the early part of the nineteenth century. In France, the democratising legacy of the Revolution (which was not entirely lost under the Restoration) encouraged a move towards the "scientification" of knowledge in general, whether by the creation of new disciplines such as sociology, archaeology, or philology, which absorbed human phenomena into the scientific domain, or by the recasting of existing disciplines such as History in a more scientific vein. In Britain, however, the recreation and repositioning of the sciences at the beginning of the nineteenth century took a slightly different form. Here, the major impact of the French Revolution had been to impress upon the middle classes the necessity of moral safeguards within any philosophical system. Science, associated with the reductionism of the Enlightenment sensationalist philosophy, was inherently suspect of amorality. The British systematisers of Science such as Whewell and Herschel were therefore careful to build into their construction various assurances to the contrary. If the new institution of Science were to be respectable in Britain, it would have to prove not only that it led to the Truth, but also that it would *not* lead to any undermining of the moral and social fabric. This assurance mainly took the form of an engagement to leave aside the mystery of the initial creation of the economy of Nature and, more particularly, not to attempt to address in the materialistic terms proper to Science anything that related to that which makes man unique in Nature; that, is his possession of a soul. So in both countries we can observe a "scientification" of knowledge, but in Britain there was also a "moralisation" of Science.

Given these two contextual considerations; given, that is, that Austen's concerns were primarily of a moral rather than an epistemological order; and given that in Britain, Science's attempts to expand entailed making concessions to the notion of moral responsibility, it seems to me finally more credible to argue that it was Jane Austen's "worldview" that influenced British Science, rather than the reverse.

One of the nineteenth-century figures we have already had cause to mention, William Whewell, was, as I might as well remark in passing, something of a dab hand at coining neologisms. Undoubtedly the most familiar of these is the term “scientist” which he proposed in the 1840s to replace “natural philosopher” or “man of science”. Another term of his coining, considerably less successful than the other, but still existing, is “consilience”. This was Whewell’s name for a phenomenon which is meant to attest to the validity of scientific theories. The term means “jumping together”; and the basic idea is that when your theory makes different parts of the evidence “jump together”, this is a good sign that your theory is doing something right. Unfortunately, in comparative studies, where the evidence comes from such widely disparate fields of activity, it seems to me that consilience is not enough. I suppose the problem is that, with enough ingenuity, I can make Austen “jump with” just about anything – anything, in fact, from Aristotle to William Whewell himself. If we limit ourselves in comparative studies to seeking consilience, and if we fail to address the question of how the two domains in question interact with each other, we will end out with some startling parallels, but perhaps with little sense of how the ideas fit together – which is, I suppose, what the history of ideas is really meant to be doing. We will risk, in other words, getting too excited by the possibility of having science with everything, and, as a result, forget to give it its proper place.

## References

- LEVINE George, (1988): *Darwin and the Novelists: patterns of science in Victorian fiction*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- TURNER Martha, (1993): *Mechanism and the Novel: Science in the Narrative process*. Cambridge: Cambridge UP. Chapter 3: “The Aristotelian logic of settlement in Austen’s *Pride and Prejudice*”, 43-62.



# Une « genèse pour l'Amérique » : le mormonisme comme essai d'explication du nouveau monde

CHRISTOPHER SINCLAIR♦

## Introduction

Bien que l'Eglise mormone compte la Bible parmi ses Ecrits saints, et bien qu'elle se revendique du message du Christ<sup>1</sup>, les historiens et les sociologues de la religion hésitent à la classer parmi les Eglises chrétiennes. Cela est dû au caractère fortement hétérodoxe du mormonisme par rapport au principal rameau du christianisme, constitué par les Eglises trinitaires (l'Eglise catholique, l'Eglise orthodoxe et les Eglises protestantes). En général les spécialistes préfèrent classer les mormons parmi la première vague des « nouveaux mouvements religieux » (Shipps 1987 ; Introvigne 1991)<sup>2</sup>. Celle-ci surgit aux Etats-Unis entre 1830 et 1880, d'une part sous l'effet du besoin de l'Amérique indépendante d'affirmer une personnalité religieuse distincte de celle de l'ancienne métropole britannique, et d'autre part comme conséquence

---

♦ Christopher Sinclair, *Université Marc Bloch, Strasbourg 2*.

1 L'Eglise mormone majoritaire, basée à Salt Lake City (Utah), s'appelle officiellement « Eglise de Jésus-Christ des Saints des Derniers Jours ». Elle rassemble 96,5% des quelque 10 millions de mormons que l'on compte aujourd'hui dans le monde. Les 3,5% restants de la population mormone se répartissent en une douzaine d'Eglises dissidentes.

2 En plus des Mormons (1830), la première vague des « nouveaux mouvements religieux » comprend par ordre chronologique les Adventistes du Septième Jour (1840), les Témoins de Jéhovah (1874) et la Science Chrétienne (1875). Si les Adventistes sont trinitaires et n'ont cessé de se rapprocher du protestantisme, les Mormons, les Témoins de Jéhovah et les adeptes de la Science Chrétienne sont anti-trinitaires et ont maintenu leur spécificité par rapport au christianisme catholique, orthodoxe et protestant. La seconde vague des « nouveaux mouvements religieux » (Méditation Transcendentale, Enfants de Dieu, Hare Krishna, Moon, Bhagwan, ...) surgit vers la fin des années 1960. Inspirée surtout des religions d'Extrême-Orient, elle a trouvé un terrain d'expansion privilégié aux Etats-Unis, dans le sillage de la contre-culture des années 1960.

de l'arrivée massive d'immigrants européens à la recherche d'une nouvelle identité économique et sociale, et parfois aussi religieuse. De plus, rappelons qu'en inscrivant la liberté de religion dans leur constitution, les Etats-Unis ont créé pour la première fois dans l'histoire les conditions d'un « marché du religieux » totalement ouvert, où de nouveaux mouvements peuvent venir concurrencer en toute liberté ceux qui ont déjà pignon sur rue.

Parmi les caractéristiques de la religion mormone, nous nous intéresserons ici à sa doctrine du peuplement originel du nouveau continent par des Juifs qui auraient émigré de Palestine en Amérique autour de l'an 600 av. J.C. Cette doctrine, qui sous-tend toute la trame du *Livre de Mormon* (le plus important des livres saints du mormonisme, à côté de la Bible judéo-chrétienne), combine de façon très efficace deux ingrédients importants pour le succès d'une religion : la dimension épique et la dimension explicative. C'est là sans doute la clé principale de l'expansion du mormonisme dès son apparition en 1830. Cependant, à l'instar de bien d'autres théories religieuses, l'épopée explicative mormone va se trouver remise en cause par les avancées scientifiques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. L'Eglise mormone continuera à gagner des adeptes, mais sans jamais parvenir à sortir d'une position de religion minoritaire et marginale.

## 1. Epopée et explication : les deux dimensions de la doctrine centrale du *Livre de Mormon*

### 1.1. Epopée

L'impact du *Livre de Mormon* tient d'abord au fait que sa doctrine centrale ne s'exprime pas sous la forme d'une construction intellectuelle et discursive, mais sous la forme d'une *épopée* théologico-historique greffée sur l'épopée de même nature qu'est la Bible judéo-chrétienne. Sous-titré « Another Testament of Jesus Christ », le *Livre de Mormon* fait tout pour apparaître comme un troisième Testament d'origine divine venant prolonger et compléter la révélation biblique :

1.1.1. Au niveau de sa présentation : le *Livre de Mormon* est un ouvrage volumineux (plus de 500 pages), composé de « livres » (au nombre de quinze) dont chacun est intitulé du nom d'un prophète. Chacun de ces « livres » est divisé en chapitres et versets disposés en deux colonnes par page, à la manière biblique.

1.1.2. Au niveau de sa langue et de son style : ceux-ci sont extrêmement proches de l'anglais archaïque de la première Bible britannique officiellement autorisée, la *King James Version* de 1611. Cette version de la Bible était encore la plus répandue dans le monde anglophone du XIX<sup>e</sup> siècle.

1.1.3. Au niveau de son contenu : le *Livre de Mormon* raconte une « histoire sainte », celle de Juifs qui, au moment de la conquête de Jérusalem par Babylone,

auraient traversé l'océan Indien et l'océan Pacifique vers l'an 600 av. J.C. pour coloniser l'Amérique. Ils s'y seraient ensuite multipliés, jusqu'à être plusieurs millions, et auraient développé une civilisation florissante sur une étendue de mille ans, jusqu'aux alentours de l'an 420 de l'ère chrétienne.

1.1.4. Au niveau enfin de son origine: comme les écrits bibliques, le *Livre de Mormon* affirme être le fruit d'une révélation de Dieu à des prophètes. Le prophète fondateur du mormonisme, Joseph Smith, né en 1805 dans une famille d'agriculteurs pauvres du Vermont, déclare en effet avoir reçu le *Livre de Mormon* directement d'en-haut, de façon miraculeuse. Dès 1820, après avoir déménagé avec ses parents dans l'Etat de New York<sup>3</sup>, Smith aurait eu des visions de Dieu et du Christ. En 1827, toujours selon ses dires, il est guidé par un ange jusqu'au sommet d'une colline, où il découvre des plaques d'or racontant l'histoire de la migration des Juifs en Amérique, puis de leur empire millénaire sur le nouveau continent. Ces plaques ont été gravées par les prophètes judéo-américains dans une langue inconnue, l'égyptien réformé: Smith les déchiffre « sous l'inspiration surnaturelle de Dieu » et en publie la traduction anglaise en 1830, sous le titre de *Book of Mormon* (Brodie 1967 / Dimock 1995)<sup>4</sup>.

Loin de n'être qu'un froid catalogue de doctrines ou de préceptes, le *Livre de Mormon* enracine donc sa théologie dans une « histoire sainte » remplie d'événements épiques qui lui donnent vie, couleur, ferveur et force de conviction. De plus, il se revendique comme une révélation de Dieu, accordée d'abord aux prophètes judéo-américains des temps anciens, puis remise en lumière par le prophète moderne Joseph Smith dans des circonstances imprégnées de merveilleux, propres à éblouir et à convertir les foules.

## 1.2. Explication

Le succès d'une religion ne vient pas uniquement de sa dimension épique, mais également de sa capacité à mettre l'épopée au service d'une entreprise *explicative*. La dimension explicative du *Livre de Mormon* se manifeste à travers sa volonté de répondre à une question que les Européens se posaient depuis 1492: celle de l'origine des peuples « indiens » du nouveau continent. En 1820, devant les tumuli amérindiens qui parsèment sa campagne, le jeune Joseph Smith s'interroge à son tour sur l'origine lointaine de leurs bâtisseurs. Et l'explication qu'il va donner dans le *Livre de Mormon*, c'est que les Indiens d'Amérique sont les descendants de Juifs arrivés de Palestine 2400 ans plus tôt. Leur civilisation millénaire étant entrée en décadence en 420 ap. J.C., les Judéo-Américains – du moins ceux d'Amérique du Nord – sont revenus à un

<sup>3</sup> Plus précisément dans une ferme proche de la petite ville de Palmyra (comté de Manchester), dans la campagne du Nord-Ouest de l'Etat de New York.

<sup>4</sup> Mormon est le nom du dernier des prophètes de l'empire judéo-américain; il est aussi le compilateur des écrits des autres prophètes qui l'ont précédé.

mode de vie primitif et tribal (voir II Nephi 5, 24; Mormon 8, 8), ce qui explique que les explorateurs européens les aient découverts dans cet état.

Certes, Joseph Smith n'est pas le premier à proposer ce type d'explication : entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux historiens et théologiens espagnols, français et anglo-saxons<sup>5</sup> ont déjà tenté d'expliquer l'origine des Amérindiens par le fait qu'ils seraient soit des descendants d'êtres humains « pré-adamites » (créés avant ou en même temps qu'Adam et Eve), soit des descendants des dix tribus d'Israël disparues après leur exil en Assyrie en 722 av. J.C.<sup>6</sup>. Les ouvrages de ces théoriciens ont rencontré un succès indéniable en Europe, puis parmi les Européens immigrés en Amérique. C'est le cas, par exemple, de l'ouvrage du pasteur Ethan Smith, *View of the Hebrews* : en 1823 la première édition de ce livre reçoit les éloges des journaux de Nouvelle-Angleterre, tant chrétiens (le *Christian Recorder* de Boston, le *Christian Advocate* de Saratoga) que laïcs (le *Boston Recorder*) ; ses 1000 exemplaires sont vendus en deux ans, d'où la publication d'une seconde édition dès 1825, à 1500 exemplaires. Il y a d'ailleurs de fortes chances que Joseph Smith ait lu *View of the Hebrews*, dont on retrouve de nombreux échos dans le *Livre de Mormon*. Ethan Smith émet notamment l'idée que si des fouilles permettaient de découvrir sur le nouveau continent des documents antiques écrits en hébreu ou dans une langue proche, ce serait la preuve indiscutable que les Indiens d'Amérique descendent d'antiques immigrants juifs (Smith 1825, p. 219-223) : ce sont précisément de tels documents que Joseph Smith affirmera quelques années plus tard avoir découverts sous la forme des fameuses plaques d'or gravées en égyptien réformé.

Cependant, même si le *Livre de Mormon* ne fait que reprendre des théories en vogue, son « coup de génie » est d'avoir réussi à conjuguer cette dimension explicative avec la dimension épique évoquée plus haut. Avant Joseph Smith, les théoriciens du peuplement juif de l'Amérique pré-colombienne s'en tenaient à des explications discursives élaborées dans le cadre d'une rationalité éclairée par la religion judéo-chrétienne. Mais le *Livre de Mormon* va plus loin : il livre son explication sous la forme d'une épopée, atteignant par là une dimension proprement mythique, au sens où le mythe est une épopée qui explique. En tant que mythe des origines du nouveau continent, le *Livre de Mormon* peut donc être qualifié de « Genèse pour l'Amérique ».

<sup>5</sup> Concernant ces auteurs, voir bibliographie, paragraphes 2) et 3).

<sup>6</sup> Les deux tribus juives restantes, formant le royaume de Judah, ont été épargnées par la conquête assyrienne. Elles ont été vaincues plus tard par les Babyloniens et exilées à leur tour en 586 av. J.C. (avant de revenir en Palestine au bout de 70 ans) ; c'est à l'époque de ce second exil, vers 600 av. J.C. comme nous l'avons vu, que le *Livre de Mormon* situe la migration d'un clan juif vers l'Amérique.

### 1.3. Nouvelle religion

Mis au service de la propagation d'une nouvelle religion, le mythe mormon se révèle convaincant. Dès la parution du *Livre de Mormon* en 1830, l'Eglise mormone (« l'Eglise de Jésus-Christ des Saints des Derniers Jours ») est fondée à Fayette, dans l'Etat de New York. Elle ne compte au début que six membres : Joseph Smith, son frère Hyrum et quatre amis ralliés à leur cause. Mais sa croissance devient vite spectaculaire : 280 membres à la fin de l'année 1830, 17 000 en 1840, 50 000 vers 1850, 100 000 vers 1875. Certes, cet essor n'est pas à mettre uniquement au compte de la force de conviction du *Livre de Mormon*. Des facteurs sociologiques propres au Nord-Est des Etats-Unis du XIX<sup>e</sup> siècle jouent eux aussi un grand rôle : quête de nouvelles identités religieuses proprement américaines, effervescence revivaliste et millénariste, populations nouvellement immigrées et déracinées cherchant à être encadrées (Cross 1950).

En même temps, le mormonisme paie le prix de son succès. Si pour l'opinion publique de l'époque la thèse mormone d'un antique peuplement du continent américain par des Juifs n'a rien de choquant et présente même de l'attrait, d'autres doctrines, pratiques ou attitudes des premiers mormons ne tardent pas à leur aliéner la majorité de la population américaine. C'est le cas notamment de leur doctrine de la divinité (polythéiste<sup>7</sup> ainsi qu'anthropomorphique, certains Dieux du mormonisme possédant un corps physique comme l'homme), de leur pratique de la polygamie (Joseph Smith par exemple aurait eu jusqu'à 23 femmes), ou encore de leur insistance à se déclarer la seule Eglise véritable (exerçant même des représailles sur ceux qui osent la quitter).

Persécutés dans l'Etat de New York, les premiers mormons se réfugient en 1836 dans l'Ohio, puis en 1838 dans l'Illinois où la ville de Nauvoo devient leur sanctuaire. Mais là des heurts violents entre les mormons et leurs opposants conduisent en 1844 à l'arrestation de Joseph Smith et de son frère. Ils sont tirés peu après de leur cellule par une foule en colère, et abattus de sang froid (Winn 1989). On est là au degré zéro de l'explication, celle où « s'expliquer » consiste en des échanges de coups de poing et de revolver. En 1847 la persécution conduit plusieurs milliers de mormons à fuir encore plus à l'ouest, sous la direction de leur nouveau chef Brigham Young (1801-1877). Après un périple à travers les grandes plaines et une partie des montagnes Rocheuses, ils s'installent dans une zone isolée du Nord-Est du territoire de l'Utah, où ils fondent la ville de Salt Lake City. Pendant une quarantaine d'années, les mormons d'Utah forment un Etat théocratique et patriarcal semi-indépendant, qui résiste aux autorités fédérales de Washington. Ce n'est qu'après un long de bras de fer que celles-ci

<sup>7</sup> Le mormonisme parle souvent de Dieu au singulier, mais il ne s'agit là que du Dieu chargé de régner sur la planète terre ; selon le mormonisme, celui-ci n'est qu'un Dieu parmi une multitude de Dieux régnant sur une multitude de planètes et d'univers.

réussissent à réduire l'« exception mormone » : l'Eglise mormone majoritaire accepte d'abandonner la polygamie en 1890, ce qui permet l'intégration du territoire de l'Utah parmi les Etats de l'Union en 1896 (Furniss 1960 ; Bigler 1998).

## 2. La remise en cause scientifique du *Livre de Mormon* et ses conséquences

### 2.1. Remise en cause

Une autre menace, autrement plus dangereuse que la persécution physique et l'intégration politique, va bientôt peser sur le mormonisme : la remise en cause, par la science expérimentale, de la dimension explicative du *Livre de Mormon*.

Pour le public instruit de la période allant du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles, l'explication de l'existence des Amérindiens par une supposée origine juive était la plus plausible. En l'absence d'une théorie meilleure, cette explication jouissait du statut de théorie scientifique. Toute explication d'un fait nouveau se déploie en effet dans le cadre de l'univers mental de celui qui la propose. L'explication fonctionne comme un pont permettant de relier l'altérité dérangeante d'un phénomène surgi de l'inconnu à des catégories préconçues et familières. Ces catégories, appliquées à l'altérité, en réduisent l'étrangeté et permettent à l'observateur de l'intégrer dans sa vision du monde. Joseph Smith et les théoriciens qui l'ont précédé sont pétris d'histoire biblique ; c'est donc tout naturellement en extrapolant à partir du récit biblique qu'ils développent leurs explications de ce phénomène nouveau et étrange que les Amérindiens représentent pour la conscience européenne depuis 1492.

Le public visé par le *Livre de Mormon*, à savoir les classes populaires et moyennes du Nord-Est des Etats-Unis des années 1830, partage encore les mêmes présupposés épistémologiques et la même vision du monde que le public européen et nord-américain blanc des siècles précédents. Ce qui fait que lors de la publication du *Livre de Mormon*, peu de critiques d'ordre proprement scientifique lui sont adressées ; les critiques sont surtout d'ordre biblique, c'est-à-dire émises par des personnes qui affirment l'incompatibilité théologique de la saga mormone avec l'orthodoxie biblique et chrétienne.

Cependant, la force explicative du *Livre de Mormon* est en même temps sa faiblesse. Car en se fondant tellement sur une interprétation « objective », « scientifique » et « historique » de certains faits, la doctrine mormone s'expose au risque d'être un jour contredite par une théorie plus performante, et d'être ainsi reléguée, aux yeux de beaucoup, au rang de spéculation dépassée. Or, c'est précisément ce qui est arrivé.

A la base de la remise en cause scientifique du *Livre de Mormon*, il y a la théorie des glaciations. Celle-ci est formulée pour la première fois par le géologue suisse Louis

Agassiz (1807-1873) dans ses *Etudes sur les Glaciers* (1840), où il démontre qu'un certain nombre de formes du relief européen sont le résultat d'épisodes glaciaires du passé. Les travaux d'Agassiz se répandent rapidement parmi la communauté scientifique de l'époque. En Angleterre, William Buckland (1784-1856), professeur de géologie à l'Université d'Oxford, adopte la théorie glaciaire et s'en fait le champion, alors qu'auparavant il expliquait les formes du relief géographique par le déluge de la Bible. Aux Etats-Unis, Agassiz diffuse ses idées lui-même, puisqu'il y a émigré en 1847 pour devenir professeur de géologie à Harvard. Jusqu'à la fin de sa carrière, il travaillera à appliquer sa théorie aux configurations géologiques de l'Amérique du Nord, publiant ses découvertes dans sa *Natural History of the United States* en quatre volumes (1857-1862). La chronologie des différentes glaciations est ensuite établie par deux géographes allemands, Albrecht Penck (1858-1926) et Eduard Brückner (1862-1927), dans leur *magnum opus* commun, *Die Alpen im Eiszeitalter* (1901-1909). Ils distinguent quatre glaciations, qu'ils baptisent Günz, Mindel, Riss et Würm, du nom de quatre vallées glaciaires des Alpes bavaroises. Cette théorie est ensuite appliquée avec succès au continent nord-américain, où les quatre épisodes glaciaires sont rebaptisés Nebraskan, Kansan, Illinoian et Wisconsin, d'après les noms de quatre Etats américains portant des marques glaciaires.

Dès lors, la théorie des glaciations permet l'émergence d'une nouvelle théorie du peuplement du continent américain. Les scientifiques se rendent compte qu'au cours des épisodes les plus froids de la dernière glaciation (Würm/ Wisconsin, env. 80 000 à 7000 av. J. C.), l'actuel détroit de Béring offrait un passage terrestre que des populations originaires d'Asie orientale ont pu emprunter pour venir s'établir en Amérique dès l'âge paléolithique. Ces intuitions sont confirmées au cours du XX<sup>e</sup> siècle par différentes disciplines. D'abord l'archéologie, avec la découverte en 1929 du site de Clovis (Nouveau Mexique) par Ridgely Whitman, qui fait remonter ces vestiges aux alentours de 12 000 av. J. C.; d'autres découvertes, notamment en 1977 sur le site de Monte Verde au Chili, feront remonter encore plus loin, jusqu'à environ 30 000 av. J. C., la date de l'arrivée des premiers Amérindiens. Ensuite l'ethnologie, qui découvre des ressemblances frappantes entre les coutumes et la religion des Amérindiens et celles des peuples de Sibérie. Et enfin la génétique, qui met en évidence des liens biologiques entre les populations amérindiennes et sibériennes.

A partir de 1930, donc, la théorie d'un peuplement de l'Amérique par des tribus venues d'Asie orientale s'impose comme plus scientifique que la théorie d'un peuplement d'origine pré-adamite ou juive, que l'on qualifiera désormais de théorie spéculative et religieuse, certes logique et rationnelle en son temps, mais ne répondant plus désormais aux critères de la science expérimentale. Autrement dit, le *Livre de Mormon* voit sa crédibilité scientifique menacée un siècle à peine après sa rédaction. Un siècle c'est très court, par exemple au regard des quelque 2500 ans ou davantage qui s'étendent entre la rédaction du récit biblique de la création et la remise en cause de ce récit, ou du moins de sa lecture littérale, par le darwinisme au

milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Si au moins il était apparu vers l'an 1500, dès les lendemains de la découverte de l'Amérique, le *Livre de Mormon* aurait eu quatre siècles devant lui ! Mais, l'histoire en a décidé ainsi, il n'aura connu qu'une centaine d'années de confort épistémologique.

## 2.2. Résistance

Certes, il est surprenant de constater que cette remise en cause n'a pas provoqué la disparition du mormonisme. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'Eglise mormone a connu une croissance soutenue : de 500 000 en 1920, le nombre de ses membres est passé à un million en 1950, à cinq millions en 1980, pour atteindre presque dix millions en 2004. De plus, le mormonisme est devenu un mouvement mondial : si actuellement 55% de ses membres sont nord-américains, 30% sont sud-américains, 6% sont asiatiques, 4% sont européens (Grande-Bretagne : 170 000 ; France : 25 000), 4% sont océaniens et 1% sont africains. Ces chiffres sont le fruit d'un vigoureux effort de prosélytisme : jusqu'à récemment, par exemple, tous les jeunes mormons de sexe masculin devaient passer deux années de leur vie à propager la doctrine mormone, en général loin de chez eux.

Quant au *Livre de Mormon*, il demeure le principal livre saint du mormonisme, et sa véracité continue d'être affirmée par les instances dirigeantes du mouvement. Depuis 1930, celles-ci mènent une ambitieuse politique apologétique, par la fondation d'instituts d'enseignement théologique (notamment la *Brigham Young University* de Provo, dans l'Utah) et de maisons d'édition (Deseret Press, Kolob Books, Signature Books), tout cela dans le but de produire et de diffuser des ouvrages propres à rivaliser avec la science laïque sur son propre terrain. Utilisant chaque fois qu'ils le peuvent des arguments anthropologiques, ethnologiques et archéologiques pour tenter de démontrer l'origine juive des Amérindiens, les apologètes mormons (Joseph Fielding Smith, Gordon Hinckley, Le Grand Richards, Hugh Nibley, Milton Hunter, Thomas Ferguson, ...) effectuent par exemple des rapprochements entre les civilisations pré-colombiennes (Mayas, Aztèques, Incas, ...) et les civilisations de l'antiquité moyen-orientale. Ou encore, ils essaient de démontrer que les techniques navales de l'antiquité étaient assez perfectionnées pour rendre possible l'odyssée de Juifs à travers l'océan Indien et l'océan Pacifique telle qu'elle est racontée dans le *Livre de Mormon*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Voir bibliographie, paragraphe 4.



### 2.3. Marginalisation et adaptation

Mais ces nombreux efforts n'ont pas permis à la théorie mormone de gagner la reconnaissance des institutions scientifiques établies. En 1982, par exemple, la Smithsonian Institution de Washington (une des plus prestigieuses fondations scientifiques des Etats-Unis) se démarquait publiquement des méthodes et des conclusions de l'apologétique mormone, et réaffirmait son soutien à la théorie du peuplement de l'Amérique par des peuples sibériens. La théorie scientifique conserve donc sa position de force, réussissant même à influencer l'élite intellectuelle mormone: au cours du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs vagues de théologiens mormons ont été amenés à mettre en doute l'historicité du *Livre de Mormon*, ce qui a conduit les autorités centrales de l'Eglise à suspendre leur ministère d'enseignement, voire même à les excommunier pour « modernisme théologique ». Certains de ces théologiens ont rejoint le protestantisme, d'autres sont devenus déistes ou panthéistes.

Incapable de conquérir les centres de pouvoir intellectuels du monde anglo-saxon, le mormonisme semble condamné à demeurer marginal. De fait, il se répand actuellement surtout parmi des populations peu ou moyennement éduquées de la périphérie (Amérique du nord rurale, Amérique latine). Et on peut relativiser sa force numérique: cinq millions d'adeptes aux Etats-Unis, cinq autres millions dans le reste du monde, ce n'est certes pas rien, mais un mouvement de cette taille n'en demeure pas moins marginal, puisqu'il ne représente que 2% de la population nord-américaine, et 0,2% de la population mondiale.

Enfin, le mormonisme radical et théocratique des années 1830-1890 semble bien appartenir au passé. Depuis son intégration politique forcée au sein des Etats-Unis (1896), l'Eglise mormone tente d'apparaître toujours plus respectable, civique et patriotique aux yeux de la société américaine. Elle collabore de plus en plus volontiers avec les Eglises chrétiennes, elle est de mieux en mieux intégrée dans la vie politique et sociale du pays. Et le succès économique de l'Utah, dû en grande partie au dynamisme mormon, tend à transformer le croyant mormon en une sorte d'archétype des valeurs américaines (ardeur au travail, efficacité, ...), comme le font remarquer certains analystes (Donnell 1991; Ostling 1999). Toute cette évolution a culminé avec la participation très active des mormons à l'organisation des jeux olympiques d'hiver de Salt Lake City en 2002.

Succès matériel et social, doublé d'une adaptation de plus en plus grande à la société moderne: cela n'est sans doute pas mauvais pour l'image de marque du mormonisme, cela peut même lui gagner des adeptes. Mais on peut se demander si en contrepartie le mormonisme n'est pas tenté de laisser se diluer, ou du moins de laisser à l'arrière-plan, les points de sa doctrine que la société environnante juge dépassés. Et le principal de ces points n'est autre que la théorie mormone du peuplement de l'Amérique pré-colombienne.

## Conclusion

Le *Livre de Mormon* est un bon exemple d'épopée explicative religieuse, apparaissant à une époque donnée pour fournir un mythe propre à répondre à certaines interrogations et préoccupations du moment. Le destin du mormonisme illustre aussi les problèmes que peut rencontrer une explication religieuse lorsqu'elle prétend résoudre une énigme historique ou scientifique précise. Il reproduit sur une période assez brève (ce qui facilite l'observation du phénomène, par un effet de miroir grossissant) le type de difficultés rencontrées par l'explication judéo-chrétienne traditionnelle d'abord face aux révolutions copernicienne et galiléenne, et ensuite face à la révolution de l'évolution darwinienne. A partir du moment où les progrès de la science profane provoquent un « saut qualitatif » dans l'explication, un « changement de paradigme », une « coupure épistémologique », une « mutation intellectuelle » (pour employer les concepts d'Althusser, Koyré, Kojève et Canguilhem), la nouvelle vision du monde (ou la « nouvelle épistémè », dirait Foucault) qui s'impose fragilise l'explication religieuse, en la dépossédant de ses vertus explicatives scientifiques, et en l'exposant précisément comme « religieuse et mythique sans plus ».

Comme le christianisme et le judaïsme avant lui, le mormonisme a survécu aux remises en cause scientifiques. Le religieux survit en effet dans la modernité, et certains mouvements – dont le mormonisme – connaissent même une forte croissance. Mais on peut légitimement se demander si cette croissance se fait encore grâce à telle doctrine explicative, ou au contraire malgré elle. En appliquant cette interrogation au mormonisme, on peut se demander si ce mouvement religieux se développe encore aujourd'hui grâce à la saga explicative du *Livre de Mormon*, ou au contraire malgré elle ou indépendamment d'elle. Répondre « grâce à elle », c'est supposer que l'apologétique mormone est assez vigoureuse pour présenter son épopée explicative comme crédible, pertinente et utile encore aujourd'hui. Répondre « malgré elle », ou « indépendamment d'elle », c'est supposer que la persistance actuelle du mormonisme tiendrait plutôt au besoin religieux de l'être humain (fondé entre autres sur le fait que l'approche scientifique du monde n'épuise pas la dimension métaphysique et mystérieuse du réel), ou encore à la capacité des religions, en tant que phénomènes sociaux et humains, à offrir des avantages autres que l'explication (par exemple une dimension communautaire, des valeurs morales, etc.). On peut évidemment se demander si un mouvement religieux qui ne met plus en avant sa doctrine fondatrice peut à long terme conserver son identité. Certains mouvements parviennent à maintenir leur identité au prix d'un processus, plus ou moins difficile, de transformation de leur explication fondatrice en parabole plus générale du mystère métaphysique de l'être. L'avenir nous dira si le mormonisme est appelé à un tel destin.

## Références

1) Ecritures saintes du mormonisme :

- (a) *The Holy Bible*, King James Version, 1611 ;
- (b) *The Book of Mormon – Another Testament of Jesus Christ*, 1830 ;
- (c) *Doctrine and Covenants*, 1835 ;
- (d) *Articles of Faith*, 1899 ; (e) *The Pearl of Great Price*, 1928.

2) Ecrits antérieurs au mormonisme sur le peuplement de l'Amérique pré-colombienne, classés par ordre chronologique :

- D'ANGHIERA, (1530) : Pietro Martyr, *De Orbe Novo*, Alcalá de Henares.
- GARCIA Gregorio, Valencia, Pedro Patricio Mey, *Orígen de los Indios del Nuevo Mundo*, 1607 ; 2<sup>e</sup> édition : Madrid, Francisco Martínez Abad, 1729.
- THOROWGOOD Thomas, (1650) : *Jews in America, or, Probabilities that the Americans are of that Race*, London.
- LAPEYRERE Isaac de, (1655) : *Præ Adamitæ – Systema theologicum ex Præ-Adamitarum hypothesi*, Amsterdam.
- ADAIR James, [1775 (1930)] : *The History of the American Indians*, London, Samuel Cole Williams / Edward & Charles Dilly ; new edition : Johnson City (TN), Watauga Press.
- CRAWFORD Charles, [1799 (1801)] : *An Essay upon the Propagation of the Gospel, in which there are numerous facts and arguments adduced to prove that many of the Indians in America are descended from the Ten Tribes*, Philadelphia, J. Gales ; 2nd edition : James Humphreys.
- BOUDINOT Elias, (1816) : *A Star in the West – Or: a Humble Attempt to Discover the Long Lost Tribes of Israel*, Trenton (NJ), D. Fenton, S. Hutchinson & J. Dunham.
- SMITH Ethan, [1823 (1825)] : *View of the Hebrews*, Poultney (VT), Smith & Shute ; 2nd edition : *View of the Hebrews; or, the Tribes of Israel in America*, Poultney (VT), Smith & Shute.
- PRIEST Josiah, (1825) : *The Wonders of Nature and Providence Displayed*, Albany (NY), E. & E. Hosford.
- WORSLEY Israel, (1828) : *A View of the American Indians*, London, R. Hunter.

3) Etudes scientifiques sur les théories pré-mormones du peuplement de l'Amérique pré-colombienne :

- HUDDLESTON Lee Eldridge, (1967) : *Origin of the American Indians: European Concepts, 1492-1729*, Austin, Univ. of Texas Press.
- VOGEL Dan, (1986) : *Indian Origins and the Book of Mormon – Religious solutions from Columbus to Joseph Smith*, Salt Lake City, Signature Books.

## 4) Ecrits apologétiques mormons :

- HINCKLEY Gordon, (1969): *Truth Restored*, Salt Lake City, Church of Jesus Christ of Latter-day Saints.
- HUNTER Milton & FERGUSON Thomas, (1950): *Ancient America and the Book of Mormon*, Oakland (CA), Kolob Book Co.
- NIBLEY Hugh, (1989): *The Prophetic Book of Mormon*, Salt Lake City, Deseret Books.
- RICHARDS Le Grand, (1950): *A Marvelous Work and a Wonder*, Salt Lake City, Deseret Press.
- ROBERTS Brigham, (1992): *Studies of the Book of Mormon*, Salt Lake City, Signature Books.
- SMITH Joseph Fielding, (1959-61): *Answers to Gospel Questions*, Salt Lake City, Deseret Books.

## 5) Etudes scientifiques sur le mormonisme :

- BIGLER David, (1998): *Forgotten Kingdom: The Mormon Theocracy in the American West, 1847-1896*, Spokane (WA), Arthur H. Clark Co.
- BRODIE Fawn, [1967 (1995)]: *No Man Knows My History – The life of Joseph Smith, the Mormon prophet*, New York, Alfred A. Knopf; new edition: DIMOCK Peter, ed., Vancouver, Vintage Books.
- CROSS Whitney, (1950): *The Burned-over District: The social and intellectual history of enthusiastic religion in Western New York 1800-1850*, Ithaca (NY), Cornell Univ. Press.
- DONNELL Sally, “The West mixing business and faith”, *Time Magazine*, 29 July 1991.
- FURNISS Norman, (1960): *The Mormon Conflict 1850-1859*, New Haven (CN), Yale Univ. Press.
- INTROVIGNE Massimo, (1991): *Les Mormons*, Maredsous, Editions Brepols (Collection Fils d'Abraham).
- OSTLING Richard & Joan, (1999): *Mormon America: The Power and the Promise*, San Francisco, Harpers.
- SHIPPS Jan, (1987): *Mormonism: The Story of a New Religious Tradition*, Champaign-Urbana, Univ. of Illinois Press.
- WINN Kenneth, (1989): *Exiles in a Land of Liberty: Mormons in America 1830-1846*, Chapel Hill, North Carolina Univ. Press.

# Expliquer les valeurs démocratiques : la Cour suprême comme pédagogue de la République

VINCENT MICHELOT♦

En octobre 2003, le Sénat des Etats-Unis, dans la continuité de la Chambre des Représentants, a adopté par un vote de 64 voix pour et 34 contre un projet de loi intitulé *Partial Birth Abortion Ban Act*, que le président a signé le 5 novembre pour lui donner force de loi. Ce texte vise à interdire certaines pratiques médicales lors d'interruptions volontaires de grossesse tardives. Le prédécesseur de George Bush, Bill Clinton, avait, lui, par deux fois avec succès, opposé son veto à des projets de loi en tous points similaires au motif d'abord qu'ils ne contenaient pas d'exception en cas de danger pour la vie de la patiente; par ailleurs le Président Clinton s'était opposé à la formulation très générale de ces textes qui, interprétés de manière lâche ou constructive, pouvaient sérieusement remettre en question la liberté constitutionnellement garantie des femmes d'avoir recours à une interruption de grossesse, reconnue dans un calendrier et des modalités strictes par l'arrêt *Roe c. Wade* de 1973. Cette même tentative de remettre en cause le droit à l'IVG s'est manifestée tout récemment encore avec l'adoption par le Congrès des Etats-Unis et la signature par le président, en avril 2004, du *Unborn Victims of Violence Act* qui, lui, réprime comme un crime fédéral le fait de provoquer, accidentellement ou dans le cadre d'un crime séparé sur la personne d'une femme enceinte, une interruption de grossesse. Par ailleurs, deux jours après sa signature par le président, l'application du *Partial Birth Abortion Ban Act* a été suspendue par un juge fédéral de première instance de Manhattan, saisi par la National Abortion Federation et l'American Civil Liberties Union. À l'heure où nous écrivons, cette loi est en cours d'examen par trois tribunaux fédéraux en Californie, dans le Nebraska et le New York, et, pour défendre la validité de la loi, les avocats du gouvernement ont été jusqu'à exiger la production des dossiers

---

♦ Vincent Michelot, *Université Lumière, Lyon 2*.

médicaux des patientes qui avaient subi de telles interventions, demande finalement rejetée au nom du secret médical. Plusieurs points sont à noter dans ce débat.

On relèvera d'abord, tout comme les plaignants dans les trois Etats précités, que la loi semble en pleine contradiction avec l'arrêt *Stenberg c. Carhart* (2000) qui invalidait une loi de l'Etat du Nebraska en tous points similaire au texte fédéral. On peut donc légitimement s'interroger sur les objectifs poursuivis par le Congrès dans ce qui ressemble à une volonté affichée d'affrontement avec le judiciaire ou, pour le moins, à une demande insistante de la part du législatif au judiciaire de revenir sur sa jurisprudence sous la pression des pouvoirs élus. Il faut semble-t-il y voir un bel exemple d'activisme/défaitisme parlementaire dans lequel les sénateurs et représentants favorables à la prohibition font comme si *Stenberg* n'existait pas (ou ne possédait aucune légitimité car rendu à la majorité la plus étroite possible de 5 contre 4), tandis que les partisans de la liberté de choix voient dans le judiciaire la seule institution capable de protéger le droit à l'intimité (*privacy right*) dans son extension sur la maîtrise de la conception. De fait, ces derniers parlementaires semblent totalement sceptiques sur la capacité de la représentation nationale à traiter de questions au caractère aussi fortement émotionnel et conçoivent donc l'adoption du texte comme une étape malheureusement nécessaire qui permet d'accéder directement et plus rapidement au contrôle de constitutionnalité par les tribunaux, comme en témoigne cette déclaration du *leader* de la minorité démocrate au Sénat, Tom Daschle: «... I also believe that we've got to address this issue and let the courts decide whether it's constitutional. In my view, the vote yesterday just moves that process forward.»<sup>1</sup> D'un côté il semble qu'il existe une forme de confusion entre loi et manifeste, de l'autre une acceptation explicite des limites très contraignantes du pouvoir législatif, mais dans les deux cas c'est bien à une instrumentalisation du Congrès qu'on assiste.

On ajoutera, avec la majorité des observateurs de la vie parlementaire américaine, que le débat au Congrès était pratiquement gagné d'avance par les partisans de l'interdiction de l'IVG car ces derniers avaient, en amont, gagné la bataille de la définition des termes. En effet, une procédure médicale que l'on qualifie en anglais de «intact dilatation and extraction» est devenue dans tous les grands médias – et dans le titre même du projet de loi – «partial birth abortion», certains parlant aussi plus crûment encore de «live birth abortion». On ne peut être indifférent à ce choix de termes car il met bien évidence la superposition différentielle de trois langues :

- la langue médicale qui décrit cliniquement la procédure et rend compte de sa nécessité par le moindre danger pour la patiente ;
- la langue juridique qui parle de «droit à l'intimité», droit qui se situe, selon le juge Douglas dans l'arrêt *Griswold c. Connecticut* (1965) dans «les émanations formées par les pénombres» d'autres droits, tels ceux d'expression (Premier Amendement)

<sup>1</sup> Cité par Sheryl Gay Stolberg, dans 'Abortion Vote Leaves Many in the Senate Conflicted', *The New York Times*, 23/10/2003

ou de protection du domicile, des effets personnels et des papiers contre les fouilles et saisies déraisonnables;

- la langue des médias, langue populaire aussi, qui est fortement imprégnée du registre religieux autour du commandement « Tu ne tueras point » et donc juge et, *in fine*, condamne.

On se trouve ici devant un problème par essence **politique** car il s'agit du contrôle que l'Etat, la puissance publique, exercent sur ce que l'individu a de plus intime, le corps, la santé et le processus reproductif, contrôle dont les modalités pratiques se trouvent encadrées aux Etats-Unis par la définition par la Cour suprême du droit à l'intimité. Or, si ce droit fait sens et s'applique aujourd'hui, c'est qu'il existe une communauté politique nationale qui adhère à la règle de droit. John Semonche, dans son remarquable essai intitulé *Keeping the Faith*, insiste sur la pédagogie démocratique que mènent les tribunaux américains :

By transforming individual grievances into legal issues, lawyers contribute indispensably to making judges both understand and respond to the claims presented. In undertaking this responsibility, courts define and also educate a national community. The vocabulary of this conversation provides a 'rhetorical coherence to public life by compelling those who disagree about one thing to speak a language which expresses their actual or pretended agreement about everything else'. By forcing litigants to speak the language of the law, something new is created – 'a place and mode of discourse, a set of relations, that form a central part of our civilization'. The language and operation of the law thus define the political community in which contesting parties find their home.<sup>2</sup>

C'est donc ici que réside le premier rôle pédagogique de la Cour suprême : expliquer les valeurs démocratiques, c'est savoir traduire « partial birth abortion » en « right to privacy », parce que le premier terme annonce la désagrégation de la communauté politique et l'autre, au contraire, sa fondation sur la base de droits concurrents ou parfois concourants. Or cet art de la traduction des termes de l'expérience personnelle en concepts juridiques est aujourd'hui menacé par le refus de nombreux acteurs de la communauté politique de reconnaître le caractère universel et contraignant, en même temps que fondateur, de la langue du droit, en particulier dans le domaine de l'intime.

Il faut ici tirer plusieurs conclusions. La première tient à la différence entre les systèmes juridiques français et américain : contrairement au Conseil constitutionnel, la Cour suprême des Etats-Unis ne rend pas d'avis consultatif ou théorique ; le contrôle de constitutionnalité des lois se fait donc exclusivement *a posteriori*, sur des

<sup>2</sup> John Semonche, *Keeping the Faith: A Cultural History of the Supreme Court of the United States*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1998, p. 3 La citation dans la citation provient de James B. White, *Justice as Translation: An Essay in Cultural and Legal Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 179 et 202.

controverses réelles. Le principe constitutionnel qui est mis en jeu se trouve donc systématiquement incarné dans une destinée individuelle, ce qui rend le processus d'identification préparatoire à l'intégration de la norme de droit d'autant plus aisé. Le contrôle de constitutionnalité pratiqué *a posteriori* met en place une pédagogie de l'exemple: expliquer c'est dramatiser.

Expliquer c'est aussi dialoguer à l'intérieur d'un cadre institutionnel qui ne saurait être décrit comme statique ou figé, mais dont la caractéristique est au contraire sa dynamique. L'exemple de l'avortement aux Etats-Unis est à ce titre remarquable: s'agissant d'une question de santé publique, le débat restera longtemps confiné au cadre des Etats puisque la Constitution des Etats-Unis ne délègue à l'Etat fédéral aucune responsabilité dans ce domaine; mais, à l'instigation des organisations de planning familial et de défense des droits des femmes, la Cour suprême des Etats-Unis va, avec *Griswold* en 1965 puis *Roe* en 1973, nationaliser le débat en donnant un sens concret à cette conviction jusque là immatérielle mais largement partagée qu'il existe autour de chaque individu une bulle d'intimité dans laquelle l'Etat ne peut pénétrer sinon pour les motifs les plus graves. A partir de cet instant, on se trouve face à un droit constitutionnellement garanti mais dont le contrôle de l'exercice reste aux Etats: en effet, qu'il s'agisse d'IVG ou de questions de sexualité – on pense ici aux Etats qui, jusqu'à la décision de 2003 de la Cour suprême dans *Lawrence c. Texas*, criminalisaient la sodomie –, l'idée dominante de la Cour est simple: la réglementation par l'Etat ne doit pas représenter un « fardeau déraisonnable » (*undue burden*) qui pèserait sur le droit à l'intimité. Le débat est donc renvoyé vers les Etats qui, dans une direction conservatrice ou libérale, vont tester les limites concrètes de ce droit à l'intimité. Mais lorsque, après plusieurs rappels de principe dans les années 1980 et 1990, la Cour censure la loi du Nebraska dans *Stenberg c. Carhart* (2000), le débat se déplace vers le Congrès des Etats-Unis, dont les deux chambres sont, après les élections de mi-mandat de 2002, dominées par les Républicains et donc prêtes à donner voix à la protestation contre une pratique dénoncée comme barbare par certains. Aujourd'hui, il revient vers le judiciaire, d'abord par la voie des tribunaux de première instance. Dans une communauté politique où l'on a, pour reprendre la formule célèbre, « éclaté l'atome de la souveraineté » et séparé les pouvoirs pour empêcher le retour de la tyrannie, c'est à la Cour suprême de régulièrement rappeler les contours de la communauté politique nationale. Expliquer c'est identifier les pôles de tension par lesquels passe le courant du débat politique.

Par delà, il faut insister sur certaines des spécificités de l'adjudication constitutionnelle aux Etats-Unis qui mettent en relief la fonction fortement didactique, explicative du judiciaire. Alors qu'en France le rapporteur d'un arrêt est anonyme et que toutes les décisions sont présentées comme unanimes, quel qu'ait été le vote initial des sages, aux Etats-Unis les décisions, signées par l'auteur et les juges qui se sont joints à lui, sont rendues à la majorité et comportent souvent des arrêts dissidents ou concourants. Cela signifie qu'en France la signification du texte constitutionnel est révélée plus qu'elle n'est expliquée car les attendus ne laissent rien transparaître



des désaccords ou des contentieux qui ont opposé les juges; de plus, la force de la décision – et donc du précédent – est construite de manière artificielle, par l'obligation institutionnelle de l'unanimité. Au contraire, aux Etats-Unis, l'échange, souvent vif, entre minorité et majorité, le débat sur les fondements constitutionnels et les moyens de droit entre rapporteur et rédacteur d'une opinion concourante mettent à nu les fils de la dialectique de construction de la norme juridique. Là où en France la norme se dérobe au regard du citoyen par une forme de sacralisation institutionnelle, aux Etats-Unis elle invite à son appropriation en mettant en évidence les conditions pratiques et matérielles de sa production. La Cour suprême des Etats-Unis est donc en permanence confrontée à ses limites, qui tiennent en grande partie à la nature politique de son pouvoir: si le Congrès semble soudain s'enhardir face à la Cour et l'inviter à revenir sur sa jurisprudence, c'est non seulement qu'il est de notoriété publique que *Stenberg c. Carhart* a été rendu à 5 contre 4 et que donc un seul changement dans la composition de la Cour suffirait éventuellement à inverser le cours de son interprétation, mais aussi que le juge Scalia, dans de cinglants attendus dissidents, avait ouvertement invité à une redéfinition institutionnelle des termes du débat :

Today's decision, that the Constitution of the United States prevents the prohibition of a horrible mode of abortion, will be greeted by a firestorm of criticism – as well it should. I cannot understand why those who acknowledge that, in the opening words of Justice O'Connor's concurrence, 'the issue of abortion is one of the most contentious and controversial in contemporary American society', persist in the belief that this Court, armed with neither constitutional text nor accepted tradition, can resolve that contention and controversy rather than be consumed by it. If only for the sake of its own preservation, the Court should return this matter to the people – where the Constitution, by its silence on the subject, left it – and let them decide, State by State, whether this practice should be allowed. *Casey* must be overruled.<sup>3</sup>

Ici, non seulement le juge Scalia appelle ouvertement au renversement de *Roe* et de *Planned Parenthood of Pennsylvania c. Casey* (1992) mais il offre en plus une carte constitutionnelle sur la question de l'avortement en désignant les institutions habilitées à en débattre, les parlements des Etats. Le « peuple » auquel se réfère Scalia s'est finalement exprimé, mais par un conduit différent, celui du Congrès des Etats-Unis qui, en l'occurrence, répond plus à l'injonction prohibitionniste du juge suprême qui qualifie la procédure médicale d'« horrible » qu'à l'invitation faite aux parlements des Etats de légiférer en fonction des normes des communautés politiques locales ou étatiques. On comprend dès lors combien le débat aurait été différent si l'opinion de

<sup>3</sup> De longs extraits des attendus sont cités par David O'Brien dans *Supreme Court Watch 2001*, New York, W. W. Norton, 2001. La citation apparaît p. 183.

Scalia n'était pas dans le domaine public et si l'étroitesse de la majorité dans *Stenberg* n'était pas connue de tous. La force – ou la faiblesse – du précédent, et donc de la règle de droit, repose ainsi aux Etats-Unis sur sa capacité à susciter l'adhésion du peuple qui, comme le rappelle Mark Tushnet dans un essai provocateur intitulé *Taking The Constitution Away From the Courts*, est aussi habilité à dire le sens du texte organique.<sup>4</sup> Expliquer c'est révéler les conditions de production de la norme juridique.

Enfin, dans un droit des cas qui insiste sur le respect du précédent comme fondement de la stabilité du système, il y a dans l'adjudication constitutionnelle aux Etats-Unis un appel constant à l'histoire, une nécessité absolue de retracer le lien entre hier et aujourd'hui. Or une communauté politique ne se construit pas en dehors de son rapport à son histoire, de la compréhension qu'elle en a. Lorsque la Cour suprême se prononcera sur le *Partial Birth Abortion Ban Act*, et on voit mal qu'elle puisse refuser d'entendre une affaire qui arrivera nécessairement en appel devant le tribunal suprême, elle devra retracer l'historique de la construction du droit à l'intimité depuis *Griswold* et donc poser à nouveau les termes de la communauté politique américaine. En termes plus concrets, même si, en lui-même et dans l'absolu, le droit à l'intimité tel que défini dans *Griswold* peut apparaître comme fragile, la Cour ne pourra pas ne pas tenir compte du fait qu'elle a assis sur ce droit dans un passé très récent – on pense ici à *Lawrence c. Texas* (2003) et à l'affirmation forte des droits de l'individu à une autonomie sexuelle face à l'Etat – d'autres droits et ainsi posé les contours d'une autre communauté politique dans laquelle, par exemple, la notion d'égalité devant la loi (*equal protection of the law*) avancée par le Quatorzième Amendement devient secondaire par rapport à l'affirmation de valeurs essentielles comme la « diversité »<sup>5</sup> ou « l'autonomie sexuelle de l'individu ». Ce faisant, la Cour a placé à l'abri des tentations prohibitionnistes ou régulatrices des Etats ces droits de la personne, ce qui invite à une redéfinition du fédéralisme. Le droit des cas est donc par essence politique. Expliquer c'est historiciser.

Dernier élément structurel, la Cour suprême est soumise, en quelque sorte, si elle veut continuer d'exercer un quelconque pouvoir, à une obligation de résultat pédagogique. On ne peut ici que rappeler la célèbre expression de Hamilton dans *Le Fédéraliste*, qui affirmait que la Cour était le moins dangereux des trois pouvoirs car elle ne possédait « ni l'épée, ni la bourse ». Seul lui reste donc son pouvoir de persuader, de convaincre qu'elle dit au nom du peuple le sens du contrat organique. En effet, si la Cour échoue à convaincre, par exemple dans *Engel c. Vitale* (1962) et *Abington c.*

<sup>4</sup> Mark Tushnet, *Taking The Constitution Away From the Courts*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

<sup>5</sup> On pense ici bien entendu aux deux cas décidés par la Cour suprême en juin 2003 concernant les programmes d'*affirmative action* à l'Université du Michigan, *Gratz c. Bollinger* et *Grutter c. Bollinger* qui, dans une logique d'équilibrage des intérêts (*balancing of interests*), placent avant l'égalité devant la loi l'obligation particulière des communautés universitaires à développer et protéger la diversité.

*Schemp* (1963) sur la prohibition de la prière dans les écoles publiques, c'est toute la règle de droit qui est remise en cause par une application sélective de la loi. Pourquoi le Sud des années 1960 respecterait-il les décisions imposant la déségrégation raciale dans les écoles publiques si ces mêmes écoles peuvent au même moment faire fi de l'interdit sur la prière? De sa capacité à expliquer à l'homme de la rue que la clause de non-établissement du Premier Amendement est en contradiction avec la pratique de prières publiques dans les écoles, voire même de moments de silence imposés, dépend directement la place de la Cour dans l'architecture institutionnelle. Expliquer, c'est la condition première de l'exercice du pouvoir judiciaire.

Pour résumer le propos, on pourrait dire que la nature même du projet démocratique américain impose la présence, en son cœur, d'une institution capable de faire la pédagogie des valeurs républicaines. D'abord parce que les Etats-Unis sont une forme de démocratie ontologique qui n'offre aux individus d'autres liens entre eux que l'adhésion commune à des idées politiques. De plus, ce projet est fortement idéaliste ou idéalisé, ce qui induit une grande distance entre la République idéale et la République réelle, d'où, sur le modèle du pari pascalien, une forme de pari républicain qui consiste à démontrer l'existence de la République. En incarnant le passage du principe à la pratique, de la théorie à l'exercice par la personne des droits, chaque arrêt de la Cour peut donc être considéré comme un petit «miracle républicain». Cette répétition du miracle de l'incarnation de la République est d'autant plus nécessaire que le texte constitutionnel américain est court et vague dans ses termes, donc a besoin d'être réapproprié par chaque génération d'Américains. Enfin, puisque le projet démocratique américain éclate la souveraineté, il impose, pour préserver la cohésion nationale et la pérennité de la forme de gouvernement, l'instauration d'une religion civile dont la Cour suprême assure la diffusion et la propagation. Expliquer c'est faire la chronique du miracle républicain.

Au delà de ces raisons structurelles, il existe aujourd'hui des causes ponctuelles qui expliquent une demande de didactique républicaine d'autant plus forte vis-à-vis de la Cour. D'abord, même si les institutions américaines s'accrochent mieux d'un partage partisan entre Maison Blanche et Congrès (*divided government*) que la Cinquième République ne s'accroche de la cohabitation, il n'en reste pas moins qu'aucun président depuis Jimmy Carter n'a gouverné sur la totalité de son mandat avec un Congrès en harmonie partisane: cela induit certaines formes de blocage, mais aussi une plus grande attention portée à la Cour suprême qui devient de fait un arbitre mais aussi un recours. Par ailleurs, la mise en accusation de Bill Clinton et les conséquences qu'elle a eues sur l'institution, notamment dans la définition de la notion de «privilege de l'exécutif», a marqué une période de crise de la présidence. Cet épisode peu glorieux de la vie démocratique outre-Atlantique a été lui-même suivi du fiasco des élections de 2000 dans lesquelles la Cour suprême est intervenue explicitement pour parer à une crise constitutionnelle. Enfin, il est évident que les

attentats du 11 septembre ont très clairement posé les termes d'une redistribution des pouvoirs de l'Etat. Dans les trois derniers cas apparaît avec force l'obsolescence ou l'inadaptation du texte constitutionnel aux réalités politiques du tournant du siècle: les mots du politique, qu'il s'agisse de « trahison » durant l'*impeachment*, « d'égal protection des lois » dans *Bush c. Gore*, « d'ennemi » ou de « guerre » après le 11 septembre sont de fait devenus inopérants ou dysfonctionnels. Tout organique qu'il se dise, le contrat n'organise plus que médiocrement le fonctionnement de la République, d'où une très forte demande vis-à-vis de la Cour suprême pour qu'elle retisse les liens entre contrat organique et pratique politique quotidienne.

Cependant, cette demande intervient dans un contexte institutionnel très particulier marqué par trois facteurs:

- une remise en question du suffrage et par inférence des élus qu'il produit avec une série corrosive: *impeachment* (qui est une remise en cause par un biais judiciaire pervers et stérile de la légitimité de l'élection présidentielle de 1996), controverse autour de *Bush c. Gore* avec l'affirmation dans les attendus que l'exercice du suffrage universel pour les élections présidentielles est soumis au bon vouloir des Etats, rappel du gouverneur de Californie un an à peine après sa réélection puis élection suspendue jusqu'à la dernière minute à la décision d'une Cour d'appel fédérale dans un jeu de boomerang partisan après *Bush c. Gore*, enfin recours massif au redécoupage électoral hors période de recensement pour modifier en amont des urnes les équilibres partisans à la Chambre des représentants.
- un certain déclin du législatif qui est dû essentiellement à trois facteurs: un système de financement des campagnes qui, même rénové, empêche tout renouvellement véritable à la Chambre basse (où 98% des sortants sont réélus), ce qui entraîne une polarisation partisane forte, elle-même responsable d'une aberration institutionnelle, un Sénat aujourd'hui plus réactif et sensible aux changements et aux mutations dans l'opinion publique et plus représentatif de ses nuances idéologiques que ne l'est la Chambre des représentants; une absence de majorité confortable pour l'un ou l'autre des deux partis dans les deux chambres avec pour conséquence une volonté délibérée de ne pas prendre de risque législatif qui pourrait se voir sanctionné par la perte du statut de parti majoritaire; la domination, sur la scène politique nationale, des questions de sécurité intérieure, de défense et de politique étrangère qui favorisent naturellement la montée en puissance de l'exécutif, le Congrès étant lui-même rarement en position d'initier une politique mais plutôt à la recherche d'infléchissements sur les modalités d'application.
- une Cour suprême au personnel exceptionnellement stable et donc d'autant plus sûre d'elle-même que *Bush c. Gore* n'a pas eu le prix pour l'institution que beaucoup prédisaient en 2001. Cette confiance des juges dans le pouvoir de l'institution est d'autant plus marquée que la Cour, malgré les admonestations doctrinaires des juges Thomas et Scalia, a fait preuve d'une certaine dose de

pragmatisme dans la gestion de l'héritage Warren<sup>6</sup> tout en gardant un cap philosophique conservateur.

Par ailleurs, et ceci a un rapport direct avec la recherche de nouveaux équilibres institutionnels qui vient d'être décrite, la Coalition du New Deal, qui a dominé le paysage politique américain jusque dans les années 1980 n'a toujours pas trouvé de successeur et, bien que la notion même soit contestée par de nombreux politologues, on continue dans une partie de l'opinion publique américaine à attendre la grande élection de réalignement qui assoirait la domination d'une coalition organisée autour d'un projet politique sur les trois pouvoirs de l'Etat, ce pour un de ces cycles longs dont parlait Arthur Schlesinger<sup>7</sup>. Dans l'attente, ce sont tous les projets politiques qui perdent de leur capacité organisationnelle au profit de projets à la nature profondément culturelle, souvent à fort contenu religieux. On rappellera par exemple que le comportement électoral des Américains s'explique d'abord par la nature et la fréquence de leur pratique religieuse, ou par leur position sur l'avortement, le port d'arme et la peine de mort. Paradoxalement donc, c'est au moment où la communauté nationale exprime une forte demande de redéfinition des termes du contrat organique que la langue qui permet cette redéfinition, la norme de droit, est la plus contestée par une autre langue, celle du religieux. De même, il existe aujourd'hui dans le camp républicain une forte tentation d'utiliser la Cour et le judiciaire en général pour poser les fondations d'un réalignement au profit du parti de l'éléphant. L'état de parité partisane parfait (voir le résultat en voix et dans le collège électoral des élections présidentielles de 2000) combiné aux contraintes structurelles rend aujourd'hui toute élection de réalignement quasiment impossible. Les stratèges du Parti républicain, Karl Rove en tête, réfléchissent donc à un scénario dans lequel le judiciaire déclencherait le grand réalignement, ce qui revient à une instrumentalisation partisane de la Cour, qui a révélé durant la présidence de Earl Warren son fort pouvoir transformateur,

<sup>6</sup> On rappellera que sous la présidence de Earl Warren (1953-1969), ancien gouverneur de Californie et candidat à l'investiture républicaine pour la présidentielle de 1952, la Cour a profondément transformé le paysage politique américain en imposant la déségrégation raciale dans le Sud à partir de *Brown c. Board of Education of Topeka Kansas* (1954), en posant le principe de «one person, one vote», et plus généralement en travaillant de concert avec le Congrès et la présidence – et donc à l'opposé de la posture contre-majoritaire traditionnelle de la Cour – pour rendre plus justes et plus ouverts les processus démocratiques américains. Cette jurisprudence qui établit aussi le droit à l'intimité a aussi été l'objet d'une forte réaction conservatrice qui se manifeste à court terme dans les élections présidentielles de 1968 et, à long terme, dans la conquête du Sud par le Parti républicain.

<sup>7</sup> Arthur M. Schlesinger, Jr., *The Cycles of American History*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1986, 1999. Dans cet essai classique, Arthur M. Schlesinger avance l'idée selon laquelle la vie politique américaine est rythmée par des cycles générationnels de coalitions électorales qui dominent pendant une trentaine d'années les trois pouvoirs de l'Etat autour de l'adhésion à un grand projet transformateur.

du moins en ce qui concerne les mots du politique. Or, cette instrumentalisation partisane du judiciaire est profondément incompatible avec la demande de traduction du contrat organique, qui repose sur l'inscription du principe républicain dans des destinées individuelles et ne saurait profiter à telle ou telle faction.

Le paradoxe devant lequel on se trouve aujourd'hui est simple: les contextes structurel et ponctuel font tous deux apparaître une forte demande de contrôle de constitutionnalité vis-à-vis de la Cour, la plaçant ainsi dans une position de pouvoir, en même temps qu'ils soulignent la faiblesse des mots du politique face à la prégnance des mots du religieux. Etrange situation dans laquelle le symptôme empêche la thérapeutique, ce qui illustre bien ce vieil adage qui veut que la force de la Cour soit sa faiblesse. Expliquer c'est refuser d'entrer dans le rapport de force.

# From self-explanation to self-justification: some functions of online diaries and blogs

VIVIANE SERFATY♦

The ancestry of contemporary self-representational writing may be traced back to religious sources that underwent a secularisation process beginning in the seventeenth and eighteenth centuries exemplified by Rousseau's posthumously published *Confessions*.<sup>1</sup> By projecting intimate events onto the public sphere, Rousseau testified to a need to unveil the intimate truths of the self through writing – a need that has endured up to the present time.

In contemporary industrialized societies, the desire for transparency permeates political and social discourse as part of a vast ideological formation, so that the public and the private spheres seem to meld and merge, to the dismay of many. But the contemporary permeability of the public and the private is not necessarily catastrophic. The ceaseless back and forth movement between the two realms transforms the drive towards huddling over one's secrets and hoarding them into a circulation between the individual and the collective. The Internet opens up the closed space of interiority onto a space that is far larger than itself, but stops short of being entirely public.

Online diaries therefore both uphold a well-established form and instil strangeness into it. Beginning with the development of the Internet into a mass medium in the early nineteen nineties in America, large numbers of people began to create a presence for themselves on the Net by designing their home pages and using them to record their daily lives. The practise gained momentum with the advent of weblogs, a form that enabled the rank-and-file of Internet users to post any sort of content online. The increasing popularity of this kind of writing spurred on the inventiveness of users, leading to a spate of new coinages; first, 'webloggers' became known as 'bloggers'. This abbreviation turned out to be linguistically productive, because the next, almost instantly popular coinage, was that of the word 'blogosphere', by a self-described computer geek, science fiction writer and blogger called William Quick,

---

♦ Viviane Serfaty, *Université Robert Schuman, Institut d'Etudes Politiques, Strasbourg* 3.

1 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Garnier, Paris, 1964 (orig. publ. 1788).

who formed a portmanteau word merging ‘blog’ and the Greek *logos* which, to him, was expressive of the way blogs operated.<sup>2</sup> Lexical creativity did not end in 2001 and many new words have appeared, up to and including a weblog entitled “Blaugustine”, in an apparently unwitting nod to the illustrious ancestor of self-representational writing.<sup>3</sup> Such developments, based as they are on folk etymology, have elicited the exasperation of some: “Blog. Blogorrhea. Blogosphere. Blogistan. Blogdex. Blogrolling. Warblogging.<sup>4</sup> Where will it all end ? (...) I wish someone had gotten to the naming committee before this whole movement got rolling. I hate the word ‘blog,’ but I like the format, particularly as a writer.”<sup>5</sup> This nearly schizophrenic attitude, and its back-and-forth movement between annoyance and enthusiasm, probably underlies much of the success of the form, be it among practitioners or readers, as it feeds on the ambivalence it elicits.<sup>6</sup>

Since 1997, when they began in earnest, blogs have evolved into a variety of genres. A large number of weblogs function as directories to other content on the Net while also containing news commentary, personal rants about current events, such as Conservative Glenn Reynold’s *Instapundit*,<sup>7</sup> or thoughts about social issues and technology, like *Rebecca’s Pocket* or *BoingBoing*,<sup>8</sup> alternatively, weblogs may deal primarily with private matters and hence may be indistinguishable from fully-fledged online diaries focused on personal issues.

<sup>2</sup> William Quick, *Daily Pundit*, Dec. 30, 2001: “I PROPOSE A NAME [sic] for the intellectual cyberspace we bloggers occupy: the *Blogosphere*. Simple enough; the root word is *logos*, from the Greek meaning, variously: In pre-Socratic philosophy, the principle governing the cosmos, the source of this principle, or human reasoning about the cosmos; Among the Sophists, the topics of rational argument or the arguments themselves. (The American Heritage® Dictionary of the English Language)”. Emphasis in the text.

[http://www.iw3p.com/DailyPundit/2001\\_12\\_30\\_dailypundit\\_archive.php#8315120](http://www.iw3p.com/DailyPundit/2001_12_30_dailypundit_archive.php#8315120). Accessed February 2002.

<sup>3</sup> <http://www.nataliedarbeloff.com/blaugustine.html>

<sup>4</sup> Blogistan refers to a writer’s weblog called Radio Free Blogistan. <http://radiofreeblogistan.com>. Accessed September 2003. Blogdex. com is an MIT research project which evaluates the propagation of ideas in blogs by counting links; Blogrolling.com is a company that offers link management software; warblogging refers to the numerous diaries devoted to the war in Iraq, the most famous one being that of an Iraqi male nurse, Salam Pax, whose blog has been recently published: [http://dear\\_raed.blogspot.com/](http://dear_raed.blogspot.com/). See S. Pax, “I became the profane pervert Arab blogger,” *The Guardian*, Sept. 9, 2003. Accessed September 2003. <http://www.guardian.co.uk/g2/story/0,3604,1038208,00.html>.

<sup>5</sup> Eric Alterman, “Determining the Value of Blogs,” *Nieman Report*, 57, 3 (Fall 2003) 85. Accessed October 2003. <http://www.nieman.harvard.edu/reports/03-3NRfall/V57N3.pdf>.

<sup>6</sup> Viviane Serfaty, « De la répulsion à la fascination : l’Internet et les représentations des NTIC », *Asp*, Université Bordeaux II, 27-30 (2000) 238.

<sup>7</sup> Glenn Reynolds is a law professor at the University of Tennessee <http://www.instapundit.com/>. Accessed September 2003.

<sup>8</sup> Rebecca Blood is both a blogger and the author of a manual about blogging, *The Weblog Handbook*, Perseus Publishing, 2002; *BoingBoing* is maintained by a collective of writers: <http://boingboing.net>. Accessed October 2001.



Online diaries and blogs differ from traditional self-representational writing in several ways. Combining as they do text with sound and images, they use strategies of accumulation representative of the aesthetic now being developed in the design of Internet sites.<sup>9</sup> The use of diverse media was however not unheard of in traditional self-representational writing, where postcards, pictures or other mementoes were often inserted in the text. The truly innovative feature in blogs is the explicit attempt to establish contact with their audience, instead of relying on an implicit addressee. In online diaries, the reader/viewer is no abstraction, but someone whose collaboration is actively sought through a comments system enabling anyone to post a response to any given entry.

The explicit introduction of the readership into what was once primarily rooted in the writing practices of solitary individuals, raises major issues about the changing nature of self-representational writing and about the way diarists view their craft. The traditional goals of diaries – self-explanation leading to self-construction, all carried out in a private space – are no longer taken for granted. There is an abiding need for self-justification. “Why do I do this?” is a question that pops up with such regularity that it requires scrutiny.

While this question is not specific to online self-representational writing, it acquires a new urgency because of the continuing presence and participation of an audience. Even though an implicit addressee<sup>10</sup> has always been part and parcel of diaristic writing, the issue of privacy is addressed by all the diarists examined in the course of this study. Publicizing the intimate seems to arouse questioning both among people who publish their diary online, and among readers of online diaries. Diarists go ahead and write anyway, but try to explain and vindicate their reasons for doing so publicly, on the one hand, and on the other hand attempt to maintain a modicum of privacy by stating that they do not reveal everything and by placing cautionary warnings in their incipit to ward off the intrusion of unwanted readers. I will therefore examine the preamble or incipit to three diaries to find out in what way online bloggers both explain their choice of medium and justify it.

Lejeune states that “the beginning of a diary is nearly always emphasized. People seldom begin without saying so. The new writing territory is staked out in one way or another”.<sup>11</sup> These pre-texts can be seen as guidelines to the reader, as tools to pilot and sometimes control the addressee’s interpretation of the diaristic narrative. Moreover, diaries or weblogs are rarely uploaded online without a title. Often creative, the title

<sup>9</sup> Viviane Serfaty, “Showdown on the Internet: Al Gore’s and George Bush’s Campaign 2000 Websites.” Viviane Serfaty, (dir.) *L’Internet en politique, des Etats-Unis à l’Europe*, PUS, Strasbourg, 2002, 75-94.

<sup>10</sup> Wolfgang Iser, *L’acte de lecture : théorie de l’effet esthétique*, translated from the German by Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976, p. 70.

<sup>11</sup> Philippe Lejeune, « Comment finissent les journaux » in Lejeune Philippe, Violet, Catherine, eds., *Genèses du ‘je’: manuscrits et autobiographie*, CNRS Editions, Paris, 2000, p. 209, my translation.

either attempts to reflect the general tone of the body of text, or is the pseudonym of the writer; titles are what Genette calls a threshold, both an indication as to what to expect from the text and an invitation to the reader, or alternatively an attempt at misleading readers or prodding them towards an interpretation.<sup>12</sup> Then again, some titles have a definite intertextual element, harking back to the most hallowed *topoi*: the *Confessions of an ADD Physics Major*, for instance.<sup>13</sup> In such cases, the existence of a title combined with its intertextuality sustains the construct of reader embedded within self-representational writing. The title, combined with the incipit or preamble to a weblog or diary is far more than a purely descriptive exercise, and represents in fact an authentic attempt at analysing and synthesizing self-representational writing, as opposed to the dailiness of diary writing.

Let us examine one such text, the incipit to a diary entitled ‘*Documented Life*’, by Miles Hochstein, a social scientist in his early forties, whose site presents an interesting mix of autobiographical and diaristic features. Using forty-five pictures of himself on his front page, each one introducing more pictures of himself and family members with some captions, this diarist traces his forebears over several generations and his family and himself up to the present day, without, however, wrapping up his story, since he leaves space for more pictures, up to the year 2049. In this way, the open-endedness of his site links it to diaristic forms, even though very few everyday life notations appear. In his preamble, Miles Hochstein sets forth his reasons for creating his diary and posting it online.

The author begins by stating that he is “dedicated to getting the facts right”, but qualifies this in the next paragraph when he adds: “I have not tried to tell every truth and even for those truths I do tell, perfect objectivity has not been my goal. It is enough for me to avoid serious misrepresentations. [...] The photographs help keep me honest.”

What we have here is an example of the so-called autobiographical compact which according to Lejeune is entered into by each diarist: “Unlike all forms of fiction, biographies and autobiographies are *referential* texts: just like scientific or historical discourse, they claim they are providing information on a reality that is external to the text.”<sup>14</sup> However, the very wording indicates that the diarist is aware of the fundamental fallacy of any attempt at achieving full transparency. From the outset, the diarist hints at his awareness of the fact that truth is a construct. For Lejeune, what really matters is not so much the way in which the diarist carries out what he has set out to do, but the very fact that the pact was made and adhered to. Miles Hochstein’s paradoxical stance, combining his striving for accuracy and his simultaneous realization that truth is unattainable, therefore locates him at the

<sup>12</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 73-76.

<sup>13</sup> <http://youngaddfemale.blogspot.com>. Accessed April 2003.

<sup>14</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (orig. publ. 1975), p. 36, emphasis in the text.

very hub of self-representational writing. Revealing oneself while at the same time realizing the impossibility of total exposure constitutes a major hurdle each writer of the self has to contend with.

On the other hand, Miles Hochstein's reliance on pictures, so typical of Internet diaries, appears charged with meaning. A documentary function is clearly ascribed to pictures which are supposed to act as pieces of evidence bolstering the statements of the author, and this particular belief in the honesty of pictures seems to be taken at face-value. Yet throughout his diary, Miles is taken aback by the strangeness of some pictures of himself at a earlier age. In the following example, for instance, he comments on the year 1986; the fact that he does so in dialogical form seems to indicate the inherently ambivalent results of the urge to chronicle oneself, inasmuch as it ends up confronting the diarist with discarded versions of self, hence giving rise to some unease, perhaps even threatening his current definition of himself:

*Question:* So you don't like what you see in this photo and document?

*Answer:* I remember what it felt like, and it seems like a sad time, a cul de sac. There was no apparent way to move my life forward. Something had to change, and soon. But at this moment the future was almost completely obscure.

*Question:* Is that the whole truth?

*Answer:* The truth is never whole. It is always fragments of broken pottery that lie scattered across the floor, waiting to be reassembled.<sup>15</sup>

Pictures appear to turn him into the Other, and his sense of bewilderment actually causes him to unleash a flood of words, thus belying the transparency of representation pictures are supposed to enable. Pictures resist interpretation, they introduce heterogeneity in diaristic discourse and so they lead to a proliferation of words<sup>16</sup> which actually cover up more than they reveal. What they cover up is the split between self and modes of representation – a split conducive to the production of text, a text which in turn becomes the enigmatic metaphor of self.

Another issue addressed in this preamble is that of the boundary between public and private selves. Analyzing his own production process, Miles writes: "I admit that I have sought to avoid overtly embarrassing myself, or others. I have wrestled with the right balance between exposure and privacy. In my life there are at least a few things better left unsaid, and certainly a number of moments better forgotten. (You too? Yeah, I hear you. Join the club.) I try to be nice to people here. I'm not into settling accounts."

<sup>15</sup> *Documented Life, op. cit.*

<sup>16</sup> Sarah Kofman, *La mélancolie de l'art*, Paris, Editions Galilée, 1985, p. 24-29.

'Niceness' stands in sharp contrast with the earlier concern for truth and immediately evokes behavior codes, social etiquette. Because his diary is public, Miles seems to recoil from any infringement on established social rules. The panoptic transparency Miles Hochstein expressly embraces a few lines down seems to turn him, against his will, into a smooth, conventional surface reflecting the most conventional thoughts. In acting thus, diarists attempt to repress and suppress whatever is unsayable, unnameable – the nature of their own desire, perhaps. This indeed seems to be the case in *Documented Life*, where the blend of text and pictures looks remarkably like a family album – until we come to the second part of the preamble, where Miles thinks through the concept of living a “documented life”:

Why do we instinctively know that we must hide ourselves and our lives if we are to survive? Is this knowledge of the supposed 'need' to hide really knowledge, or is it an illusion? Who benefits if we are afraid of revealing our own stories? Who benefits from our fears? Should we allow the fears we have about being known, seen, watched, or observed to control our lives, or might there be value in freeing ourselves from our fears of being seen?

In the 21st century we are witness to “cam-girls” (and cam-guys? and autodocumenters?) who live their lives online, and to bloggers who report their daily activities and musings. The idea of not being hidden, or of breaking down the normal barriers to privacy, is in play. What they may share with this web site is an interest in being rebelliously indifferent to observation. We are all engaged in resisting the idea that we are disempowered by being seen, or that we can only find empowerment by being private. Some of us even suspect that the need for privacy plays right into the dominance structures that are predicated upon one way observation. We are perhaps fighting the use of observation as a technique of power, by claiming the status of “being observed” as a way of empowering ourselves, and thus of dismantling the use of one way observation to dominate and shame and control.

This highly perceptive text displays a keen awareness of the issues at stake: the socially constructed distrust of narrative self-exposure is identified and clearly linked to the matter of control; the contemporary phenomenon of people filming and publicizing their daily lives on the Internet is interpreted as a rebellion against social control and as a way of regaining power over their own lives. Publicly exposing one's privacy turns into a radical criticism of society. Paradoxically, however, even though for the diarist under consideration the transgression of secrecy may be fraught with socially altering and ultimately empowering implications, his own diary remains well within the social strictures on self-disclosure.

How can this vindication of self-revelation be reconciled with the limits to openness set in the earlier part of the preamble? Of course it cannot be. But precisely because these opposing views cannot be reconciled, they point to the split between opposite drives within the self. Fear of transparency does battle with the desire for total self-disclosure, and diaristic writing is a means of resolution of this conflict. By taking up the simultaneous position of observer and observed, “what the diary material forces is a recognition of a gap – a space within which, in the process of both embodying and representing self, an irony, a distance (...) can happen.”<sup>17</sup> Therefore the long-range goal – creating social change through self-disclosure – serves as self-justification to the potentially unsettling self-scrutiny that a diary inevitably involves as it directs the subject towards that part of himself that he represses and wants nothing to do with, but that keeps trying to gain admittance to his consciousness.

The tug-of-war between opposing drives is not necessarily found in all diaries. Some, like Carolyn Burke, hold firm beliefs in the value of total honesty. In a diary attempting a representation of the inner processes of the self, she simultaneously posits and violates the existence of a private domain, as she thrusts further back the boundaries of what can be revealed. In the preamble to her journal, reproduced on the Online Diary History site, she thus writes:

I believed strongly in the power of good that results from free expression, free information exchange, and open and honest communication between people. I'd been studying Popper and Feyerabend in university, about creating an open society as one aspect in the pursuit of better quality knowledge.

An online diary, a place that exposed private mental spaces to everyone's scrutiny seemed like a social obligation to me. I felt at the time that I could give back to society something important: a snapshot of what a person is like on the inside. This is something that we don't get access to in face to face, social society. Out intimacies are hidden, and speaking of them in public is taboo.

I questioned the privacy taboo. I disagreed with it.

I exposed my private and intimate world to public awareness.  
*“How dare you display your private diary to the world on purpose.”*<sup>18</sup>

Like Miles Hochstein, Carolyn Burke very clearly attributes social functions to the invasion of her own privacy she engages in, as well as being aware of the fact that she is breaking a taboo. Trying to uncover the truth about oneself pre-supposes a general

<sup>17</sup> Maria Pini, “Girls on Film: Video-Diaries as Auto-Ethnographies,” *Body, Gender, Subjectivity*, Fourth European Feminist Research Conference, Bologna, Italy, Sept. 28-Oct. 1, 2000, <http://www.women.it/4thfemconf/>

<sup>18</sup> [http://www.diaryhistoryproject.com/recollections/1995\\_01\\_03.htm](http://www.diaryhistoryproject.com/recollections/1995_01_03.htm)

logic whereby appearances rule. Therefore the private quest for truth inevitably collides with social rules. This is why diarists think their utter honesty might have revolutionary repercussions. They are aware, however dimly, of the socially transgressive nature of their candor.

There is, however, more to this. The drive to expose one's physical or psychological privacy meets other, not necessarily social needs. For one thing, the desire for total openness, so much at variance with the construction of a fictional self one necessarily carries out when writing a diary, corresponds to a subconscious wish to return to the universe of unfettered communication and mutual comprehension supposedly marred by shame and by social conventions. Moreover, another important issue when publicizing one's journal is that of the intrinsic interest of one's life for prospective readers, as appears from the following example:

I started to write an entry all about my Thanksgiving non-adventures, but that fell into the dual categories of "Boring as hell" and "No one gives a flying fuck". So instead, I decided to chronicle a couple of recent developments – three that had me all a-twitter, and one that pissed me off royally. I suspect they still fall under "Boring as hell" and "No one gives a flying fuck", but if you really get down to it, this whole journal falls smack dab right into the middle of those, so I just quit worrying about it and wrote this anyway.<sup>19</sup>

In this case, the diarist is grappling with her own sense of worthlessness, far more than with any neutral evaluation of her own life. It is interesting to note that, when saying that her life is boring, this writer includes in her reasoning the reader and hence the public nature of her writing. By dismissing the entire issue of "boring vs. interesting" entries, this diarist is defiantly affirming her determination to ground value in herself.

The third and final consequence brought about when breaching the taboo of privacy concerns the relationship with others. Personal storytelling involves sustained efforts to recover the substance of past events or to give accurate expression to the feelings or states of mind of the diarist. This task is by definition one that diarists must accomplish on their own, as they are the only repositories of their memories – and of the lapses of memory which are just as constitutive of a subject as what is remembered. Indeed, diaristic narratives are delimited both by what is said and by what diarists cannot say, illustrating Lacan's concept that the subject is constituted around an originary lack. This lack is precisely what impels various forms of personal storytelling. The blanks in diaristic narratives do not make them any less truthful, but may provide the space necessary for diarists to write and for readers to respond.

<sup>19</sup> Bitter Hag, December 9, 2003, <http://www.bitterhag.com/current.asp>

Indeed, the very difficulty of remembering and ordering personal narratives suggests that the presence of others is not a mere chance, but a genuine requirement if the effort is to be sustained. Sharing one's inner life and one's life story with others is a way of inviting society to bear witness to the discovery of one's historicity, one's position in time, one's progression from earlier versions of oneself to the time of writing. Because the consciousness of oneself as a subject can never be a given, these private writings are permeated with a concern with readers, who provide the mirror from which it will become possible to talk about oneself. This is apparent in Miles Hochsteins' *Documented Life*: not only does the writer encourage readers to email him, but he also offers them a space on his own site to post their own pictures or life stories, which he refers to by the word 'mirror', suggesting both a 'mirror site', i.e. a website reproducing the content of a given page on a different server, and a looking glass. Specularity thus appears at the very heart of self-representational writing.

Lacan's concept of the mirror stage rests on the idea that either a looking glass or a person serving as a substitute for one gives the infant a chance to perceive her body as a whole, thus making her first steps on the road to selfhood and, by perceiving a symmetrical image of herself, feeling her own otherness. The function of the mirror is to provide a medium for the identification to others as well as for separation from others. When Miles encourages others to put up their own material within his own Internet space, he is inviting others to act as a mirror to himself, and he is simultaneously offering his writings as a looking-glass to others, so that writers and readers can constitute one another as subjects. When asking others to contact him, Miles is calling on them to identify and respond to the originary lack around which he is constituted. In Miles' own words, email "completes the communication loop": the word 'loop', indicating as it does a system operating on the basis of feedback, also points to the community formation that may be said to underlie much of online diaristic writing.

In online diaries, self-explanation thus regularly turns into self-justification and even apologia in the preambles to the actual journal entries. Online diarists have to carefully navigate between the charges of narcissism, scandalous disclosures and plain irrelevance. This is the reason why so much thought is devoted to the reasons for maintaining an online diary or a blog. The interaction with the audience gains such considerable importance because, while ostensibly working so hard at convincing others of the righteousness of their cause or of their actions, diarists are first and foremost working very hard at convincing themselves. And in this task, the audience plays the part of the looking glass which, by reflecting the diarist, institutes him or her as a separate individual through the signifying articulation of discourse and as an effect of language.

## References

- ALTERMAN, Eric, (2003): "Determining the Value of Blogs," *Nieman Report*, 57, 3 (Fall 2003) 85. <http://www.nieman.harvard.edu/reports/03-3NRfall/V57N3.pdf>
- BLOOD, Rebecca, (2002): *The Weblog Handbook*, Perseus Publishing, New York.
- ISER, Wolfgang, (1976): *Lacte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, translated from the German by Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga, Bruxelles.
- GENETTE, Gérard, (1987): *Seuils*, Seuil, Paris.
- KOFMAN, Sarah, (1985): *La mélancolie de l'art*, Editions Galilée, Paris.
- LEJEUNE, Philippe, (2000): « Comment finissent les journaux » in Lejeune Philippe, Viollet, Catherine, eds., *Genèses du 'je': manuscrits et autobiographie*, CNRS Editions, Paris.
- LEJEUNE, Philippe, [1996 (1975)]: *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.
- PINI, Maria, (2000): "Girls on Film: Video-Diaries as Auto-Ethnographies," *Body, Gender, Subjectivity*, Fourth European Feminist Research Conference, Bologna, Italy, Sept. 28-Oct. 1, 2000, <http://www.women.it/4thfemconf/>
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, [1964 (1788)]: *Les Confessions*, Garnier, Paris.
- SERFATY, Viviane, (2000): « De la répulsion à la fascination: l'Internet et les représentations des NTIC », *Asp*, Université Bordeaux II, 27-30 (2000) 231-241.
- SERFATY, Viviane, (2002): "Showdown on the Internet: Al Gore's and George Bush's Campaign 2000 Websites." Viviane Serfaty, (dir.) *L'Internet en politique, des Etats-Unis à l'Europe*, PUS, Strasbourg, 2002, 75-94.

## Diaries and blogs cited

Augustine's Blog – Blaugustine <http://www.nataliedarbeloff.com/blaugustine.html>  
 Bitter Hag <http://www.bitterhag.com/current.asp>  
*Confessions of an ADD Physics Major* <http://youngaddfemale.blogspot.com>  
 Glenn Reynolds' *Instapundit*, <http://www.instapundit.com>  
 Miles Hochstein's *Documented Life* <http://www.documentedlife.com/welcome.htm>  
 Rebecca's Pocket <http://www.rebeccablood.net/>  
 The Online Diary History Project <http://www.diaryhistoryproject.com>  
 William Quick, *Daily Pundit*, <http://www.iw3p.com/DailyPundit>



# Travaux de l'Institut



# John Updike et Søren Kierkegaard : miettes littéraires et philosophiques

ARISTIE TRENDEL ♦

Dans son essai intitulé « A Book That Changed Me », John Updike, élevé dans la foi luthérienne comme Søren Kierkegaard, qualifie sa rencontre avec le théologien danois de grand tournant dans sa vie et reconnaît l'influence du philosophe sur son œuvre. Cette reconnaissance est réaffirmée par Updike à l'occasion de son discours de réception du prix Champion obtenu en 1997 en qualité « d'homme de lettres distingué » dans la lignée du néo-thomiste Jacques Maritain, premier penseur à recevoir ce prix : « I thought of my novels as illustrations for texts from Kierkegaard and Barth » (*John Updike and Religion*, 5). Mais si les romans d'Updike et en particulier ceux autour de Rabbit, comme Marshall Boswell l'a démontré, mettent en scène l'homme kierkegaardien hanté par l'angoisse, ses nouvelles portent également les marques de la pensée de ce mentor omniprésent. L'écrivain cite Kierkegaard dans ses mémoires parmi les auteurs qui ont précipité son saut dans la foi durant son adolescence (*Self-Consciousness*, 230) et lui rend hommage en déclarant que le théologien a doté la chrétienté de « son point d'Archimède » (*Picked-Up Pieces*, 121). Il est certain que ce philosophe, qui se déclare poète et expose la condition ambiguë de l'homme, a contribué à la formation de la vision métaphysique de l'écrivain et constitue la veine existentialiste des textes d'Updike. Une micro-lecture de deux nouvelles, « Bech Panics » (*Bech: A Book*) et « The Women Who Got Away » (*Licks of Love*) nous permettrait de cerner le concept de l'angoisse du philosophe mis en images dans le monde du texte.

A travers l'angoisse, Updike propose une vision existentielle de l'homme. Dans « Bech Panics », un jalon dans ses nouvelles autour de la mort, il développe davantage

---

♦ Aristie Trendel, *Université Marc Bloch, Strasbourg 2.*

cette inquiétude métaphysique qui rend l'être humain profondément moral. Alors que dans « The Slump » (*Museums and Women and Other Stories*), où Kierkegaard apparaît en tant que personnage historique, la mort est implicite, dans « Bech Panics » elle devient explicite. Le voyage de Bech à l'Université du Sud, où il est invité à donner une conférence, est une confrontation avec son destin d'homme mortel. La mort est ici mise en rapport avec les « trois grands secrets » de l'écrivain, la sexualité, la religion et l'art, sur lesquels il s'est penché dans son premier essai autobiographique, « The Dogwood Tree: A Boyhood » (*Assorted Prose*). Ces trois secrets sont illustrés par Bech, l'écrivain juif qui traverse une crise religieuse au milieu de jeunes filles en fleurs. En effet, une des facettes du personnage a « quelque chose de théologique » (9). C'est précisément cette composante que le conférencier met sous les feux du projecteur de diapositives.

La nouvelle prend la forme d'une conférence sur un moment particulier de la vie de Bech, le voyage qu'il entreprend dans le Sud et le réveil religieux qui l'accompagne. Cette reconstruction biographique de la vie de Bech est introduite par quelques diapositives, des monuments funéraires qui figent le temps. Comme dans la nouvelle précédente, l'usage du présent place le temps narratif dans un présent en cours, où le passé de Bech est revisité comme un mystère défiant toute compréhension : « This moment in Bech's pilgrimage must be approached reverently, hesitantly, as befits a mystery » (80). Le conférencier ne tente de percer le mystère de la vie de Bech que pour révéler le mystère de la mort. Bech est un autre voyageur désorienté sur le chemin de la vie et devient un pèlerin dans un monde souterrain avec l'angoisse comme seul guide.

Updike exploite à fond les possibilités symboliques du voyage. Bien que Bech soit un infatigable voyageur tout au long de la trilogie qui lui est consacrée, ce voyage dans le Sud est certainement métaphysique. Le discours de l'écrivain juif en porte déjà la marque avant son départ. L'explication qu'il donne à son amie Bea, qui s'oppose à ce voyage, révèle le malaise moral qu'il éprouve : « I'm trying to do something different with myself » (84). Même sa plaisanterie est teintée de religion : « I think of it more as being an apostle to the Gentiles » (84). Il semble accepter l'invitation de l'université pour échapper à l'état affectif de gêne et de malaise que Locke appelle *uneasiness* : « All winter he felt uneasy, irritable, displaced » (80). La perspective du mariage que Bea appelle de ses vœux, renforce le sentiment d'oppression morale. Lorsqu'elle fond en larmes et qu'il se rend compte que la seule façon de la consoler est de lui proposer le mariage, il détourne son regard vers ce qui semble révélateur de ses intentions : « the jammed clockwork of fire escapes » (85). Cette inquiétude initiale prend clairement la forme de ce que Kierkegaard a appelé l'angoisse. Selon la définition du théologien danois c'est l'état dans lequel se trouve l'homme inassouvi par l'esthétique (l'instant) et l'éthique (le devenir), constatant que rien ne peut combler son attente. Cet état implique le péché non seulement héréditaire mais aussi commis en pleine liberté. Comme le narrateur dans « The Slump », Bech assimile sa condition à l'angoisse :

«I can't describe it. *Angst*. I'm afraid of dying. Everything is so implacable» (97). La nouvelle met en scène cet état et son stade supérieur, le désespoir.

Le voyage de Bech est une initiation aux mystères de la mort. Tel un héros de la mythologie grecque, l'écrivain juif, homme de renom, est purifié et connaît une mort symbolique: «His dead eyes, cleansed of healthy egotism, discovered a startled tenderness, like a virgin's whisper, in every twig, cloud, brick, (...) and bottle-glass tint of distant hill» (98). Bech se trouve au cœur du labyrinthe crétois où la mort l'attend. Des rituels funéraires se déroulent dans la nouvelle. Comme les morts, Bech est incapable de manger, ou fait un repas de funérailles, se voyant lui-même mort dans cette dichotomie que la nouvelle établit entre le monde intérieur et la réalité extérieure: «Bech ate mechanically offering votive bits of dead lamb to the terror enthroned within him» (92). De même, des images évoquant la mort de Bech surgissent dans le texte: Bech presque défaillant, finalement pris par le sommeil qu'il assimile à la mort, ou le pousse mangé par les fourmis rouges dans la forêt. La fin de la nouvelle confirme finalement sa descente aux enfers: «The landscape, unwinding in reverse, seemed greener than when he arrived, and their speed less dangerous. Bea (...) sensed, just seeing him emerge from the *giant silver belly* and scuttle across the tarmac in the rain, that something had happened to him, that there wasn't enough of him left for her to have any» (103, italiques ajoutés). Tel Jonas, Bech émerge du ventre de la baleine. Suivant la tradition américaine, la baleine d'Updike semble blanche. «What made Bech panic?» (80) demande le narrateur au début de la nouvelle. Après une réponse conjecturale, il ramène Bea pour témoigner du changement de Bech. Bien que le texte ne soit pas exempt d'éléments satirico-comiques, comme le geste de Bech, à la fin, palpant sa poche pour s'assurer que son chèque s'y trouve, ce voyage semble l'avoir transformé. La nature de ce changement reste, toutefois, ambiguë, lorsque Bech prend l'identité de l'homme désespéré, incapable de dépasser l'opposition entre le temporel et l'éternel, malgré son aperception de l'éternité.

Dans *The Afterlife*, Updike retourne à l'idée que la rencontre avec la mort aboutit à une transformation de soi et, comme dans «Bech Panics», achève «The Afterlife» et «Short Easter» avec cette idée. Selon Kierkegaard une nouvelle vie commence dans la crainte et le tremblement. Qu'ils soient chrétiens ou pas, les personnages d'Updike souffrent de ce que le théologien danois appelle la maladie à la mort, qui est le désespoir. (*La Maladie à la mort*, 1210). Bech est un malade incurable et «Bech Panics» explore une des catégories de l'existence, l'angoisse.

D'après Michel Picard, «la plupart des romans ayant ouvertement la mort pour sujet (...) sont construits sur une agonie» (*La Littérature et la mort*, 50). En effet, la nouvelle est construite sur l'agonie de Bech. Sa conscience aiguë de la mort fait de lui un homme mourant. Le texte laisse entendre l'imminence de la fin de sa vie. Bech prend encore davantage conscience de sa mortalité quand il arrive dans le Sud, comme le suggèrent de multiples images évoquant la mort. Il souffre d'une maladie

dont il ne peut mourir<sup>1</sup>: «his real attention was turned inwards towards the swelling of his dread» (87). «Enflure», «transpiration», «nausée», et surtout une accablante douleur amènent Bech sur un «lit d'hôpital» dans la chambre de l'université où il passe ses deux nuits: «His bed (...) seemed artificially crisp and clean: a hospital bed. And indeed, like an infirm man, he discovered he could lie only in one position, on his back» (92). C'est la position de l'insomniaque angoissé dans les nouvelles d'Updike<sup>2</sup>. C'est la position de David Kern dans «Packed Dirt, Churchgoing, A Dying Cat, A Traded Car» quand il se trouve paralysé par l'idée de la mort que lui suggère son désir d'adultère. Il n'y a pas d'allusion explicite au péché ici; toutefois, la maladie de Bech, mise en relief par l'image de la blessure qui traverse la nouvelle, est certainement morale. Le caractère physique de la maladie est inséparable de sa dimension éthique: «I feel I'm an infection. I'm the only germ in a porcelain universe» (101). Quelle est la cause de cette infection? «His death gnawed within him like a foul parasite» (88). Ce face à face de Bech avec l'existence renvoie au concept Kierkegaardien de la répétition. C'est l'existence revisitée dans un présent fini dont l'enjeu est la transcendance. Cette réévaluation de l'existence pourrait préparer le terrain pour l'étape supérieure, celle de la religion, puisque les deux étapes précédentes, l'esthétique et l'éthique, ne peuvent pas conduire l'homme à l'accomplissement de soi. Le voyage de Bech est-il une stérile répétition ou va-t-il entraîner le saut dans la foi? La réponse d'Updike est teintée d'ambiguïté. Le désespoir amène son personnage devant la contemplation du divin mais ne constitue qu'un pas de plus vers l'éternité. Comme dans «Lifeguard» (*Pigeon Feathers*), le saut reste suspendu.

Dans aucune autre nouvelle Updike n'a aussi bien illustré le désespoir selon Kierkegaard. La prémisse philosophique de Bech est le désespoir: «The essence of matter, he saw, is dread. Death hung behind everything, a real skeleton about to leap through a door in these false walls of books» (88). Dans la méditation de Bech, c'est un squelette entier qui tient lieu de *memento mori*, à la place du crâne habituel<sup>3</sup>. Il apparaît comme une marionnette grotesque qui a le pouvoir de semer la panique. Updike orchestre un crescendo d'angoisse et, en contrepoint, un decrescendo de

<sup>1</sup> Kierkegaard utilise son concept de maladie à la mort pour démontrer l'éternel dans l'homme: «Si un homme devait mourir de désespoir comme on meurt d'une maladie, l'éternel qui est en lui, son moi pourrait mourir au même sens que le corps meurt de maladie. Mais cela est impossible; le mourir du désespoir se transforme constamment en un vivre.» (*La Maladie à la mort*, 1211).

<sup>2</sup> Dans *Self-Consciousness*, l'auteur déclare que l'insomnie est un paradigme de l'angoisse (*Self-Consciousness*, 232).

<sup>3</sup> Vladimir Jankélévitch commente ainsi la nature de cette méditation: «La méditation sur la mort, si elle ne veut pas tourner en méditation sur la vie, semble n'avoir le choix qu'entre la sieste et l'angoisse [...] car l'angoisse est le désarroi d'une conscience qui a essayé de penser la mort comme on pense un contenu fini et qui reflue, affolée et désemparée, devant ce monstre» (*La Mort*, 40).

certitude. Dans cette nouvelle, il semble dramatiser une des notes du journal de Kierkegaard, où le théologien donne libre cours à sa sombre vision existentielle :

All existence makes me anxious, from the smallest fly to the mysteries of the Incarnation; the whole thing is inexplicable to me, I myself most of all. My distress is enormous, boundless; no one knows it except God in heaven, and he will not console me; no one can console me except God in heaven and he will not take compassion on me. (*The Concept of Anxiety*, 170)<sup>4</sup>

Les quatre diapositives illustrent la descente de Bech dans l'enfer existentiel. Les thèmes de sa méditation s'organisent autour de l'histoire de l'humanité, marquée par la mort, et l'absurdité de la vie humaine, ainsi que sa propre mort et le silence de Dieu. Sa vision cosmique éclate avec violence :

Through this he saw, in a sliding succession of imagery that dumped him back into terror, an Irish overseer raping a slave, vomiting slaves (...) Africans selling Africans (...) Iroquois thrusting firebrands down the throats of Jesuits, Chinese skinning each other in careful strips, predation and cruelty reaching back past Man to the dawn of life, paramecia in a drop of water, aeons of evolution, each turn of beak or stretch of toe shaped by a geological patter of individual deaths. (90)

Cette vibrante description d'une involution fatale et d'une implacable évolution charge la conscience humaine d'un poids si lourd que l'existence ne peut être que rejetée : « he saw that the void should have been left unvexed, should have been spared this trouble of matter, of life, and worst, of consciousness » (92). Cependant, la contemplation de sa propre mort se mue en une vision religieuse. Sa réflexion résonne de tonalités bibliques : « All things have the same existence, share the same atoms, reshuffled: grass into manure, flesh into worms » (92). Elle se transforme en une prière sans réponse prononcée au plus profond du désespoir : « he could never be delivered of this » (98). Dans « Bech Panics » il semble qu'il n'y ait aucune consolation dans la sexualité, la religion ou l'art. Les « trois grands secrets » sont en train de s'effondrer.

L'impuissance de Bech domine le début et la fin de la nouvelle. La scène sexuelle avec Bea, décrite de manière caustique, évoque une semi-puissance :

Though his suburban mistress graciously, following less her own instincts than the exemplary drift of certain contemporary novels, tried

<sup>4</sup> (*Pap. II A 420*) May 12, 1839, traduction française non disponible.

to bring his weakling member to strength by wrapping it in the velvet bandages of her lips, Bech couldn't achieve more than a two-thirds hard-on which diminished to an even less usable fraction whenever the starchy fare rumbled within their stomachs [...] or Bea's beginning yips frightened him up from the primordial level where he was, at last, beginning to thrive. (81)

Bech est égaré, affolé jusqu'à la mort. Il reçoit l'invitation sexuelle de Ruth avec «les larmes d'un impuissant» (101) et il est formellement déclaré impuissant par le narrateur. Cependant, une certaine ambiguïté est entretenue puisqu'il est aussi désigné comme «un moine sévère» (102). De plus, une autre version de la réponse de Bech à Ruth est également suggérée. Bech accepte l'invitation et l'amour est présenté comme une thérapie contre la mort, idée simultanément affaiblie par une mise en scène mortuaire de cette union : «Above Bech and Ruth hangs the black dome of their sepulchre (...) His phallus a counterfeit bone, a phantasmal creature, like Man, on the borderline of substance and illusion, of death and life» (102). L'image du tombeau suggère fortement leur destin mortel et le caractère aléatoire du symbole de l'amour le confirme. Un phallus en berne plane sur «Bech Panics» et devient l'emblème de l'entremêlement de la vie et de la mort.

En effet, la nouvelle confond l'amour et la mort ; c'est l'appel des jeunes filles en fleurs qui confronte Bech à l'inéluctabilité de la mort. «Bech Panics» réunit aussi bien l'eschatologie que la scatologie : «Along with the sun's reddening rays and the fecal stench a devastating sadness swept in. He knew that he was going to die» (86). Cette synecdoque de la mort, l'odeur fétide du fumier de cheval sur la terre fertile, qui assaille et ébranle Bech, traverse la nouvelle : «A zephyr stained by manure recalled his first flash of horror» (95). Ici, elle devient un prélude à la rencontre de Bech et de Ruth, l'enseignante juive à l'Université du Sud. Les jeunes poétesses du club Lanier qui aspirent à l'immortalité artistique, se désignent elles-mêmes, à la fois comme «les belles de Bellow» et «les boules de Bellow» («Bellow's balls» (96)). Une corrélation est établie entre l'abondance des matières fécales et l'indigence des mots<sup>5</sup> : «He reflected, how these last unproductive years, his output of excrement had grown so that instead of an efficient five minutes he seemed to spend most of his work morning trapped on the toilet» (94). Bech est pris entre les polarités de l'élimination et de la création, de la stérilité et de la fertilité, de la vie et de la mort, qui ne s'opposent plus, mais guident sa réflexion métaphysique.

«Bech Panics» ne se limite pas à l'éthique mais recourt aussi à la religion. Updike choisit, ici, un écrivain juif pour transmettre son credo chrétien. Pour conclure sa réflexion autobiographique, il déclare dans ses mémoires : «it is the self's responsibility

<sup>5</sup> Les matières fécales font partie de l'imagerie anale dans *Rabbit is Rich*, où elles s'entremêlent avec l'argent.



to achieve rapport if not rapture with the giant, cosmic order» (*Self-Consciousness*, 257). Il n'y a certainement aucun bonheur d'être au monde dans cette nouvelle dominée par l'angoisse mais le désespoir peut mettre l'individu en rapport avec Dieu : «Bech had moved, in this compressed religious evolution of his, from the morning's raw animism to an afternoon of natural romanticism, of pantheistic pangs» (98). Quels sont les points de repère dans cette évolution ? La nuit blanche de Bech donne lieu à un examen de conscience où il apparaît coupable d'avoir enfreint le quatrième commandement. L'écrivain a abandonné sa mère. La honte qui en découle est mêlée de manière ambiguë à une religiosité qu'il juge pourtant anachronique : «the shame of having `a religious crisis' that should have been digested in early adolescence, along with post-masturbatory guilt» (93). En outre, le phantasme religieux de Bech, se nichant dans une main géante (94), lui procure finalement le sommeil. Cette image est récurrente dans les nouvelles «métaphysiques» d'Updike. Tant «Lifeguard» que «The Slump» mettent en scène cette rassurante hospitalité divine. Cependant, ce «Dieu discret» dans «Bech Panics» suscite le désespoir : «He had created God. And now the silence of the created universe acquired for Bech a miraculous quality of willed reserve, of divine tact that would let him abjectly pray on a patch of mud and make no answer but the familiar ones of rustle, of whisper, of invisible growth like a net sinking slowly deeper into the sea of the sky» (98). De *Roger's Version* à *Self-Consciousness*, Updike affirme sa vision d'un *Deus absconditus*. Dans «Bech Panics» ce Dieu est perçu dans le désespoir. Updike dépeint le désarroi de l'homme qui fuit l'éternel en lui : «To his fear, his shame, was added anger, anger at the universe for having extracted prayer from him (...) he walked to Ruffin Hall in the mood of a condemned spy who, entering the courtyard where the firing squad waits, at least leaves behind his dank cell» (99). L'art semble achever cet espion condamné dans la maison de Dieu.

Quant à la question clé du narrateur de savoir pourquoi Bech est pris de panique, elle trouve ici une réponse supplémentaire. Après l'impuissance sexuelle et spirituelle, apparaît l'impuissance artistique : «He was afraid that his critics were right. That his works were indeed flimsy, unfelt, flashy and centrifugal. That proper penance for his artistic sins was silence and reduction» (94). C'est le coup de grâce pour Bech qui est confronté d'une façon chronique à la paralysie de la page blanche. L'homme désespéré est un artiste indigne. Le voyage dans le Sud entraîne cette disqualification. Bech répond à l'invitation du «Club Lanier», qui se place sous les auspices du poète et critique américain. En fait, la nouvelle mobilise deux poètes, Paul Valéry et Sidney Lanier. L'intérêt constant d'Updike pour la poésie se manifeste ici de manière oblique. Davantage que de simples références, ces deux poètes occupent une place éminente dans la recherche métaphysique du texte. Paul Valéry est cité par Bech, tandis que Sydney Lanier est récite. Le premier soutient l'écrivain affligé, et le second l'émeut jusqu'aux larmes; la nature de ces larmes semble, cependant, ambiguë : «Something filmed Bech's eyes, less full-formed tears than the blurry reaction pollen excites to the allergenic» (100). Les deux poètes évoquent la dimension spirituelle de la poésie

et accompagnent Bech dans sa recherche d'un sens ultime. Valéry exalte le labeur du poète, tandis que Lanier célèbre la foi.

Ainsi la nouvelle est construite autour des « trois grands secrets » d'Updike qui, marqués ici par le désespoir, apparaissent particulièrement poignants. « Bech Panics » saisit l'homme dans l'immédiateté du *Dasein* ; cette épiphanie du *Dasein*, que la nouvelle réserve au lecteur, est recueillie dans les diapositives du conférencier qui illuminent le passé, amenant sous le feu des projecteurs une phase mémorable de l'esprit de Bech: « Otherwise, there is semi-darkness and the oppressive roar of the fan that cools the projector, and the fumbling snapping noises as the projectionist irritably hunts for slides that are not there » (80). Cette étincelle de *Dasein*, au milieu des certitudes évanouies, pourrait constituer, de la part d'Updike, son affirmation de la vie.

Dans « The Women Who Got Away » l'auteur continue son exploration de l'homme kierkegaardien. Le récit est centré sur la sexualité et son rapport avec l'angoisse. La nouvelle pourrait être lue comme une suite de *Couples* où la sexualité est la nouvelle religion. Le narrateur, dans un élan nostalgique, se tourne vers les années soixante, afin de comprendre l'inquiétude morale de cette époque qui, pour lui, était liée à son activité sexuelle la plus frénétique, bien qu'elle soit modestement relativisée: « Looking back, the numbers don't add up to what an average college student now manages in four years » (4). Si un phallus en berne domine le réseau métaphorique dans « Bech Panics », dans « The Women who Got Away » ce symbole du désir est plus droit que jamais, comme en témoigne la fin de la nouvelle: « But then, with a stab of recognition that set off a senile stir of excitement behind my fly and jumped me a step farther back from the window, I saw; there was of course no mistaking the barrel-shaped owl body, the hooded dark eyes, the dainty extremities. Winifred » (15). Ce narrateur âgé, dont l'émotion érotique réveille la mémoire, dépeint la féminité dans une effusion de nostalgie. Dans cet épanchement se profile ce que Kierkegaard appelle la « génialité sensuelle » qui se réfère au principe de la sensualité tel que le théologien l'a perçu dans le *Don Juan* de Mozart. La voix du narrateur est la voix de la sensualité qui éveille le désir féminin. Martin, séducteur éternel, non par la ruse mais du fait de son propre désir, est présenté comme un Casanova voué à la quête éperdue de l'érotisme.

Les femmes que Martin fait revivre se répartissent en deux catégories, celles qui ont succombé à son appel et celles qui lui ont résisté, comme l'indique le titre. La femme du narrateur appartient aux deux, puisqu'elle demande finalement le divorce. Cependant, épouses ou maîtresses, conquêtes ou défaites, elles incarnent toutes le principe abstrait de l'érotisme qui motive la course fébrile de Don Juan. De plus, « Pierce Junction », le nom de la ville du New Hampshire où séjourne Martin dans la force de l'âge, évoque l'effervescence de l'érotisme. L'endroit rappelle au lecteur « le coin des huit chemins », dans *Vino Veritas*, où le narrateur de Kierkegaard médite sur

le passé. Pour les deux écrivains c'est le lieu de la reviviscence de la mémoire. Martin, avatar de Don Juan, vit dans le «royaume de Vénus», selon l'expression utilisée par le théologien pour le mont de Vénus, siège de la sensualité; en dehors de ce royaume tout est ténèbres et enfer :

Her voice momentarily pushed aside the sore dread in which I lived in those years; her voice and its quick inspirations of caustic perception painted the world, which seemed to me rimmed with a vague terror, in bright fearless colors. Hearing Maureen reassuringly laugh (...) slaked a thirst that weighed in my throat like an iron bar. Without her in it somewhere, at least as a voice over the telephone, the world lacked a center. I *had to* talk to her, though the phone bill did us in. (10)

Ce besoin permanent, autant physique que psychique, est amplifié par une autre comparaison aux tonalités métaphysiques: «Maureen for me was like a campfire whose light makes an encircling darkness seem absolute, and whose heat becomes a sharp chill a few paces from its immediate vicinity» (12). Ce Don Juan, tel un oiseau tombé du nid qui se pose sur chaque brindille, recherche dans la sensualité un sanctuaire le mettant à l'abri de ce qui le hante, l'angoisse existentielle. Son regard rétrospectif embrasse son «âge d'or sacré» (14, ma traduction). Chaque femme est un élément manquant du puzzle de l'existence et c'est en ces termes qu'est présentée une des «femmes qui lui ont échappé»: «I sensed her as a potential mate, as a piece of cosmic puzzle that might fit my piece» (4). Ce n'est que dans cette recherche de la solution du puzzle que le narrateur peut se prémunir contre la mort. Ce n'est que par cette quête passionnée qu'il peut échapper à la temporalité. Wood l'affirme: «Updike shares Kierkegaard's view of eroticism: it is an attempt to fend off death rather than seek pleasure» (*The Comedy of Redemption*, 180). Dans son article sur *L'amour et l'Occident* de Denis de Rougemont, Updike déclare: «a woman, loved, momentarily eases the pain of time by localising nostalgia» (*Assorted Prose*, 287). Plus qu'une anesthésie locale, cette quête implacable de la féminité masque une recherche spirituelle qui, au-delà de la situation individuelle du narrateur, s'étend à la bourgeoisie de la Nouvelle Angleterre: «The hunger was not only mine, but pervaded our circle with the pathos of unsatisfied need» (11). Naturellement, la description pathétique de cette *middle class* américaine, qu'entreprend Updike, n'est pas sans ambiguïté et, une fois de plus, elle est teintée d'ironie. La condition de Martin est abordée en termes de péché et d'innocence.

La version de Don Juan selon Updike est, bien entendu, adultère. L'Adam déchu est de surcroît infidèle. L'adultère aggrave le secret de la sexualité et la perte de l'innocence. Le péché et l'innocence deviennent inextricables. D'une part, la spiritualité de la recherche réhabilite l'érotisme, mais de l'autre, le symbolisme chrétien entretient l'idée de péché. La promiscuité de cette société est rapportée dès

le début de la nouvelle: « we survived by clustering together like a ball of snakes in a desert cave » (3). La permissivité est la cible de l'ironie du narrateur, ce qui rend la recherche spirituelle plus équivoque: « The Sixties had taught us the high moral value of copulation » (3). Bien qu'il résiste à l'idée de péché, l'adultère apparaît explicitement coupable. Quand Martin demande à sa maîtresse de l'épouser, après son divorce, elle refuse par peur d'un sentiment inéluctable de culpabilité. Même le discours du narrateur révèle une société accablée par ce sentiment et fournit ainsi une nouvelle preuve de péché: « But I also felt that, basically, she didn't care for me, not enough to come walking through all of adultery's risks and spasms of guilt, all those hoops of flame » (4). Il semble que la sexualité et le péché soient inextricables dans le texte. Lorsque l'épouse du narrateur lui avoue une liaison amoureuse occasionnelle qu'elle a entretenue pour se venger de ses infidélités et lui raconte la vie sexuelle de la femme de son amant officiel qui est, incidemment, une des femmes qui ont échappé à Martin, ce dernier est stimulé par son récit: « 'My martyr. My Jeanne in the flames', I said, hardly able to wait until I could take her to bed and discover how her new knowledge, her fresh corruption, had enriched her » (12). Les personnages d'Updike suivent souvent ce conseil que Luther aurait donné à Melanchthon, « péchez courageusement », si vous devez pécher. Les personnages allégoriques, dans « Believers », illustrent ce précepte, mais le meilleur exemple en est certainement le Révérend Thomas Marshfield dans *A Month of Sundays*.

La quête spirituelle, chez Updike, est aussi une quête de l'innocence perdue et c'est précisément l'innocence qui caractérise les femmes qui lui ont échappé. Martin se souvient plus vivement d'elles parce qu'elles lui semblent « virginales »: « Of all the kisses I gave and received in Pierce Junction, from children and adults and golden retrievers, that *chaste crystalline* one has remained unmelted in my mind » (italiques ajoutées, 8). La chasteté et la pureté du baiser le rendent unique; mais sa sensualité aussi le distingue: « In front of her front door, right under a streetlamp, Winifred turned to face me as if, in our muffling clothes, to dance; but it was only to offer up her pale, oval, rather frozen and grieving face for me to kiss. Snowflakes were caught in the long lashes of her closed lids and spangled the arc of parted dark hair left exposed by her shawl. I felt the usual arousal » (8). Le chagrin, auquel ce passage fait allusion, augmente le désir, et le froid met la chaleur de la passion davantage en relief. Une relation aussi étroite entre l'innocence et la sensualité affaiblit l'idée de péché, omniprésente dans la nouvelle. L'innocence, associée à la sensualité, évoque aussi la spiritualité de la quête.

Cependant, les femmes non conquises révèlent la façon particulière avec laquelle l'écrivain aborde le mythe de Don Juan. Le Don Giovanni d'Updike est teinté d'ironie car il compte parmi ses femmes celles qui lui ont échappé. Elles sont non seulement mises en relief par le titre, mais figurent également à la fin de la nouvelle, lorsque l'ironie atteint son apogée. En visite dans la ville qu'il a quittée, Martin rencontre par hasard Winnifred et Audrey et découvre qu'elles forment maintenant un couple de

lesbiennes. L'intimité entre ces deux femmes, qui marchent en public en se tenant par la main, intensifie, autant qu'elle le contrarie, son émoi érotique. Le leitmotiv sensuel, qui accompagne leur description, revient. La reviviscence du passé, à la vue des deux femmes, perpétue l'érotisme en tant que catégorie spirituelle et classe à part les femmes qui lui ont résisté, puisqu'elles entretiennent la dynamique de la quête. Le narrateur est resté le Don Juan infatigable, prêt à poursuivre la recherche dans un dernier sursaut de sensualité. Ainsi la nouvelle est la contribution moderne de l'écrivain à l'intemporalité du mythe de Don Juan.<sup>6</sup>

Le voyage du pèlerin updikien *from this world to that which is to come* emprunte la voie de l'angoisse. Kierkegaard nous aide à éclairer ce chemin de Damas que l'écrivain américain tente d'esquisser dans sa prose. En payant ses dettes au philosophe danois, l'écrivain s'enrichit. L'angoisse selon Kierkegaard met en lumière la perspective de l'avenir. Updike, écrivain du passé qui s'épanouit dans un deuil éternel, se tourne aussi vers l'avenir. Parmi les figures qui lui sont chères comme Luther, Calvin, Emerson ou Barth, Søren Kierkegaard occupe une place prééminente.

## Références

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. (1965) : *La mort*, PUF, Paris.
- KIERKEGAARD, Søren. (1980) : *The Concept of Anxiety*, Princeton University Press, Princeton.
- KIERKEGAARD, Søren. (1993) : *Ou bien ou bien, La reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort*, trad. Paul-Henri Tisseau, Robert Laffont, Paris.
- PICARD, Michel. (1995) : *La littérature et la mort*, PUF, Paris.
- UPDIKE, John. (1965) : *Assorted Prose*, Knopf, New York.
- UPDIKE, John. (1975) : *Picked-up Pieces*, Knopf, New York.
- UPDIKE, John. (1989) : *Self-Consciousness*, Knopf, New York.
- UPDIKE, John. (2000) : *Licks of Love : Short Stories and a Sequel*, Knopf, New York.
- UPDIKE, John. (2001) : *The Complete Henry Bech*, Everyman Library, New York.
- WOOD, Ralph C. (1988) : *The Comedy of Redemption : Christian Faith and Comic Vision in four American Novelists*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN.
- YERKES, Jim ed. (1999) : *John Updike and Religion : The Sense of the Sacred and the Motions of Grace*, Eerdmans, Michigan.

<sup>6</sup> Updike a aussi manifesté son attachement au mythe opposé de Tristan et Iseult dans « Four Sides of One Story », « Tristan et Iseult », *Marry Me* et *Brazil*.



# Abstracts

## *Explication de l'explication*

**Jean-Jacques Lecercle, Université de Paris X, Nanterre**

On essaie de construire une théorie de l'explication de texte, une des gloires de l'université française, et une pratique que les anglo-saxons ont perdue. La théorie passe par cinq détours philosophiques: la distinction kantienne entre jugements réfléchissant et déterminant; les concepts leibniziens de monade et de pli; les concepts deleuziens de surface et de style; la distinction que fait Althusser entre le juste et le vrai; enfin le modèle d'interprétation ALTER. De ces détours émergent une série de thèses qui constituent une théorie de l'explication de texte. Cette théorie est appliquée brièvement à deux articles du *Guardian* et à un texte en prose de la poétesse canadienne Karen McCormack.

## *Explication de l'explication*

**Jean-Jacques Lecercle, Université de Paris X, Nanterre**

The essay seeks to give an account of the French academic practice of *explication de texte*, a form of close commentary which the author claims is one of the glories of French education, with no equivalent in Anglo-Saxon academia. The account goes through five philosophical detours: the Kantian contrast between determinative and reflexive judgements; the Leibnizian concepts of the monad and the fold; the Deleuzian concepts of surface and style; the contrast, in Althusser's philosophy of science, between the true and the just; lastly, the ALTER model of interpretation. From this philosophical excursus, the essay derives a number of theses that amount to a theory of *explication de texte*. It briefly seeks to apply the theory to two pieces from the *Guardian* newspaper and a prose text by the Canadian poet Karen McCormack.

*Ranam* n°37/2004

***Les implications de l'explication: à propos de deux poèmes de Robert Frost***

**Gilles Mathis, Professeur émérite, Université de Provence, Aix-Marseille I**

La problématique de l'explication de texte littéraire est abordée à partir d'un petit corpus poétique, tiré des poèmes lyriques de Robert Frost, notamment *Dust of Snow*. L'analyse s'appuie sur les concepts de « dominante textuelle » (formalisme slave) de « couplages » (Levin), de « stylistic convergence », de « système descriptif » (Riffaterre). En dernière analyse, le poème est replacé dans le recueil auquel il appartient et relu à la lumière d'autres pièces et de la « figure de l'auteur », telle qu'elle émerge de ce recueil, « mise en série » qui propose une ultime lecture du poème. L'essai montre la co-existence des lectures plurielles, la difficulté à établir une hiérarchie entre les « possibles » du texte, et l'impossibilité même d'écarter certaines lectures subjectivement ressenties comme non pertinentes, faute de véritables critères scientifiques pour évaluer la validité d'une interprétation.

***Les implications de l'explication: à propos de deux poèmes de Robert Frost***

**Gilles Mathis, Professeur émérite, Université de Provence, Aix-Marseille I**

This article reviews some of the implications of text analysis (including both pedagogical practice and literary criticism), through a reading of two poems by Frost (*The Cow in Apple Time* and more especially *Dust of Snow*). Pointing as it goes the questions raised by such or such interpretation, it brings into play the concepts of "textual dominant" (made popular by Slavic formalism), "couplings" (S. R. Levin), "stylistic convergence", "descriptive systems" (Riffaterre). In final analysis, the broader context (the authorial paratext and the "figure of the author" himself as it emerges from the *Collection of Poems* in which *Dust of Snow* belongs) is taken into account, providing other readings which the text alone, as verbal object, could not suggest. The essay shows the possible co-existence of several readings, the difficulty in establishing a hierarchy of the "possibles" and sometimes in rejecting or "dusting off" readings felt to be non pertinent, given that validity of interpretation is not a matter of (scientific) proof.



### *Grandeur (et décadence?) de l'explication policière*

**Camille Fort, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

Ce texte interroge la valeur tant herméneutique que pragmatique de l'explication qui clôt traditionnellement le roman policier. L'explication se distingue du raisonnement par son statut de discours, censé mettre le détective en position d'énoncer la vérité. Or cette visée communicative est souvent ce qui fait obstacle à la visée figurale ou structurelle de l'explication, qu'elle transforme en «histoire». Dans sa portée grammaticale – elle restitue un sujet absent, qu'elle articule au verbe du délit – l'explication a partie liée avec le fantasme, permettant à des représentations fortes (le meurtre) de faire surface dans la langue, par le biais d'une parole qui prend le risque de la violence ou de l'absurdité. Au-delà de la machine rationalisante prisée par les classiques du genre, l'explication policière doit inévitablement confronter ses propres fondements subjectifs.

### *Grandeur (et décadence?) de l'explication policière*

**Camille Fort, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

This text questions the scope – both hermeneutic and pragmatic – of the "final explanation" that traditionally resolves the enigma in detective novels. This explanation differs from the detective's reasoning in that it comes out as a speech, a discourse allowing the detective to tell the truth to his audience. Yet this communicative status often deters the figural or structural value of the explanation as it is turned into a reconstructed "story". Since it relies on grammar to provide an absent subject to the verb denoting the murder, the explanation can be said to operate in the same manner as Freud's *fantasm*: it allows forceful representations (the murder) to surface back into language through a speech often confronted to its own violence or absurdity. Notwithstanding the mere rationalistic device prized by the genre's specialists, the detective explanation must inescapably face its own subjective foundations.

### *Tout s'explique...: deux mots de la fin célèbres*

**Richard Pedot, Université de Paris X, Nanterre**

«The horror! the horror!» (Conrad) et «Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!» (Joyce) sont incontestablement deux des plus célèbres énigmes du canon de langue anglaise, et en tant que telles elles ont conduit à quantité d'interprétations elles-mêmes sources d'autres interprétations encore. Elles peuvent ainsi servir à définir deux importants aspects de l'explication critique: l'*a priori* de cohérence textuelle et la croyance sous-jacente que rien ne doit échapper à l'explication. Cependant, comme *ultima verba*

poétiques, ces formules mettent également en scène une énigme plus fondamentale dans laquelle est pris le langage lui-même, en tant qu'elle a partie liée avec le choix du langage humain ou le refus, symétriquement, de le laisser mourir. D'où le caractère interminable de toute explication.

***Tout s'explique...: deux mots de la fin célèbres***

**Richard Pedot, Université de Paris X, Nanterre**

Conrad's "The horror! the horror!" (*Heart of Darkness*) and Joyce's "Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!" ("Eveline") are doubtless two of the most famous enigmas in the English literary canon, and have consequently led to a wealth of interpretations in their turn calling for more interpretation. They can serve to define two major features of critical "explanation": the *a priori* of textual coherence and the underlying belief that nothing should remain unexplained. But as poetical *ultima verba* these formulae also foreground a more fundamental conundrum which involves language itself, as it is to do with the choice of language or the symmetrical resistance to its disappearance. Hence is any explanation bound to be interminable.

***Joyce's inexplicable trick of writing: ex(clay)plaining "Clay"***

**Ciaran Ross, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

Cet article, portant sur *Dubliners* et plus précisément sur «Clay», se veut une réévaluation du réalisme joycien, l'accent étant mis sur l'indétermination sémantique qui prédomine dans les nouvelles. Reprenant la lecture faite par Derek Attridge d'un passage clé dans «Clay», je montre comment on peut aborder le sens de l'indéterminé chez Joyce par le biais du jeu et de la négativité.

***Joyce's inexplicable trick of writing: ex(clay)plaining "Clay"***

**Ciaran Ross, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

This article re-assesses Joyce's "realism" in *Dubliners* by exploring the sense of indeterminacy that prevails in his writing. Particular focus is placed on "Clay" and one key passage which actively resists interpretation. Building on Derek Attridge's analysis of reference and reality in "Clay", I show how Joyce's art of the unexplained can be approached in terms of play and negativity.

### ***Gratuitous Hypothesis: a reading of Madison Jones's The Innocent***

**Simone Vauthier, Université Marc Bloch, Strasbourg**

Cette lecture de *The Innocent* de Madison Jones (1957) entend démontrer qu'une approche religieuse et métaphysique du roman permet une interprétation plus cohérente qu'une approche purement socio-culturelle. L'analyse du texte met en évidence le caractère démonique du personnage de McCool, qui mène le héros Duncan Welsh à la chute et à la perdition. Duncan n'est cependant pas une figure d'Adam victime du tentateur, mais un homme dont la corruption est aussi intérieure, nourrie par son orgueil et son égocentrisme. Le fait que McCool soit présenté essentiellement à travers le point de vue de Duncan suggère que son caractère démonique pourrait n'être que le fruit de l'imagination de ce dernier. Cette ambiguïté rend le lecteur responsable de l'interprétation, et permet à Madison Jones de créer une incarnation crédible du mal, à la fois humain et non-humain.

### ***Gratuitous Hypothesis: a reading of Madison Jones's The Innocent***

**Simone Vauthier, Université Marc Bloch, Strasbourg**

This reading of Madison Jones' *The Innocent* (1957) argues that a religious and metaphysical approach makes for a more coherent interpretation of the novel than a purely socio-cultural one. A close analysis of the text shows that the character of Aaron McCool is presented throughout as a figure of the devil (Gide's "gratuitous hypothesis") who tempts the hero Duncan Welsh to his fall and perdition. Yet Duncan is not another Adam fallen victim to the tempter, but a man whose corruption stems from his own pride and self-centeredness. The fact that McCool is presented mostly through Duncan's point of view suggests that his demonic character might be a product of the latter's imagination. Through this ambiguity the reader is made responsible for the interpretation, and Madison Jones manages to create a believable embodiment of evil, both human and non-human.

### ***L'art des emblèmes: sens unique, sens multiples***

**Jean-Jacques Chardin, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

L'emblème fait partie de l'horizon culturel du XVI<sup>e</sup> siècle et du XVII<sup>e</sup> siècle en Angleterre comme sur le continent. La structure verticale tripartite de l'emblème, sentence en haut, généralement en latin, *pictura* au-dessous puis glose poétique a été fixée par Alciat dans son *Emblematum Liber* publié à Augsburg en 1531. Dans

un emblème, les deux codes sémiotiques (dessin et texte) œuvrent ensemble à la promulgation d'un sens unique et l'emblème apparaît alors comme une manifestation esthétique particulière de la théorie de l'«ut pictura poesis». Les objets représentés sur la *pictura* figurent toujours des concepts cachés dont l'interprétation, parfois cryptique pour un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle, a été codifiée par les classiques (Pline l'Ancien en particulier) sur lesquels s'appuient les humanistes comme Francesco Colonna dans *Le Songe de Poliphile* (1499) ou encore Pierio Valeriano dans les *Hieroglyphica* (1556), deux grandes sources qui inspirent les livres d'emblèmes. Quant à la glose poétique, elle se contente de redire le déjà dit du dessin sans l'expliquer. Il est clair pourtant que dans beaucoup d'emblèmes, une tension est à l'œuvre entre image et texte pour créer un entre-deux de la signification et souligner de façon oblique que la transposition d'un système de signes ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes.

### *L'art des emblèmes: sens unique, sens multiples*

**Jean-Jacques Chardin, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

Emblems belong to the cultural frame of the 16th and 17th centuries, both in England and on the continent. The tripartite structure of emblems (sentence, often in Latin, at the top, picture underneath and poem at the bottom) was set by Alciati in his *Emblematum Liber* (Augsburg, 1531). In an emblem, the two semiotic codes (picture and text) operate together to create clear, single meaning. Emblems can thus be deemed as aesthetic manifestations of the "ut pictura poesis" theory. The objects represented on the pictures are always to be approached as figuring concepts the interpretation of which was made clear by the Classics (Pliny the Elder, among others). As for the text, it merely repeats what has been "said" by the picture without further explanation. The Humanists of the Renaissance like Francesco Colonna in *Hypnerotomachia Poliphilii* (1499) or Pierio Valeriano in *Hieroglyphica* (1556) amply resorted to classical codifications and were great sources of inspiration for emblem books. It is clear though that in many an emblem the relationship between text and picture is more complex; the overall meaning of the emblem thus becomes obscure, which obliquely suggests that the transposing of a system of signs into another one is of a highly problematic nature.

### *Le poème: ce qui l'explique, ce qu'il explique*

**Gilles Sambras, Université de Reims-Champagne Ardenne**

A travers l'étude de quelques poèmes de Marvell (*The Unfortunate Lover* et les *Mower Poems*), cet article se propose de mettre en évidence la façon dont Marvell (se) raconte la Guerre Civile. Expliquer le poème par l'histoire n'est qu'une première étape car il convient ensuite de montrer comment le texte s'efforce d'expliquer l'histoire en la transposant dans le langage simple et immédiatement accessible des images et du mythe. Ce faisant, le poème nous fait passer de l'histoire événementielle à l'Histoire Universelle. Si le malheureux amant ou le faucheur Damon sont des avatars poétiques de Charles I, ils sont aussi des figures adamiques expulsées du jardin d'Eden par les forces providentielles qui engagent l'humanité sur la voie du devenir historique. Ainsi, la réalité circonstancielle de la révolution est traduite en un récit mythique qui en fait une énième répétition de la Chute, à la fois nécessaire et redoutable.

### *Le poème: ce qui l'explique, ce qu'il explique*

**Gilles Sambras, Université de Reims-Champagne Ardenne**

Through the study of some of Marvell's poems (*The Unfortunate Lover* and the *Mower Poems*), this article intends to show how Marvell offers his own account of the Civil War. Explaining the poem thanks to historical data is but a first step as it appears also necessary to show how the text, in its turn, attempts to give an explanation of history by translating it into the simple and immediately intelligible language of images and myth. In the process, the poem transmutes circumstantial history into Universal History. If the unfortunate lover or Damon the Mower are indeed poetical embodiments of Charles I, they are also Adamic characters expelled from the Garden of Eden by the providential forces which commit man to the rugged path of historical becoming. Thus, the factual reality of the Revolution is reinterpreted as a mythical story which appears to be the nth repetition of a necessary and frightening Fall.

### **Expliquer According to Jacques Derrida: Explanation and Critique**

**Fionn C. Bennett, Ecole Nationale des Ponts et Chaussées**

Cet essai élucide de manière « héliocentrique » la façon dont Jacques Derrida tente d'« exapproprié » la langue et, partant, l'explicable à sa conception grammatologique de leur origine. A cette fin il analyse trois choses: (1) le rapport entre Derrida et la praxis « logocentrique » de la langue (2) son rapport à la théorie Rabbinique de l'origine de la langue et enfin (3) sa manière de faire en sorte que la première « se plie » à la seconde.

Par ailleurs, cet essai soumet le programme grammatologique derridien à une lecture déconstructive, et ce sur les points que voici: (a) la valeur « scientifique » du « (non)concept » de la différance (b) la fiabilité des alternatives à la grammatologie (c) comment les protocoles de lecture derridiens ne sauraient servir d'arme contre ces alternatives sans porter un coup mortel au projet grammatologique et enfin (d) l'ethnocentrisme du projet grammatologique.

### **Expliquer According to Jacques Derrida: Explanation and Critique**

**Fionn C. Bennett, Ecole Nationale des Ponts et Chaussées**

This essay "heliocentrically" elucidates Jacques Derrida's grammatological "exappropriation" of language and, therefore, the explicable. To do so it analyses three things (1) Derrida's relationship to the "logocentric" determination of language (2) his relationship to the Rabbinical theory of the origin of language and (3) how he makes the former "bow down" to the latter. This essay also submits Derrida's grammatological ambitions to a deconstructive reading on the following points: (a) the "scientific" status of the "(non)concept" of *différance* (b) the viability of alternative, non-grammatological redeterminations of the explicable (c) how Derrida's own grammatological project is unable to withstand the "protocols of reading" he uses to "deconstruct" rival reconfigurations of the explicable and finally (d) the ethnocentrism intrinsic to the grammatology programme.

### **"Infini esthétique" et infini poétique dans la traduction de l'œuvre de John Wilmot, comte de Rochester**

**Florence Lautel-Ribstein, Université d'Artois**

Expliquer une stratégie traductive lorsqu'on s'attelle à une version française de l'œuvre de John Wilmot, comte de Rochester (1647-1680) revient à exposer un double discours: d'une part, celui d'un infini esthétique alliant une oralité éclatée (matérialité de la langue, sensualité, obscénité) avec un regard ironico-subversif sur les conventions pastorales et précieuses, d'autre part celui d'un infini poétique où la poéticité – qui doit beaucoup au rythme interne de l'œuvre – surgit là où on ne l'attend pas toujours. La mise à jour de cet enchevêtrement de problématiques complexes fait du traducteur non seulement un « excitateur » du sens du texte, mais aussi un « réhabilitateur » récrivant une œuvre trop longtemps occultée.

***“Infini esthétique” et infini poétique dans la traduction de l'œuvre de John Wilmot, comte de Rochester***

**Florence Lautel-Ribstein, University of Artois**

Explaining a translational strategy when one has decided to embark upon a French version of the works of John Wilmot, Earl of Rochester (1647-1680) amounts to proffering a double discourse: there is on the one side the discourse pertaining to an "aesthetic infinite" combining a multi-dimensional orality (materiality of the language, sensuality, obscenity) with an ironical, subversive apprehension of the pastoral/precious conventions, and, on the other side, the discourse pertaining to a poetic infinite where "poeticity", the poetic character as such – which is largely subservient to the internal rhythm of the work – arises in frequently unexpected places. The unveiling of such a tangle of complex issues defines the translator not only as the "excitator" (awakener) of the meaning of the text, but also as a "rehabilitator", rewriting a work that has been obfuscated in France for a considerable length of time.

***La traduction d'un livret d'opéra peut-elle «expliquer» le texte original? Étude comparative de deux versions anglaises de Die Zauberflöte***

**Pierre Degott, Université de Metz**

Cet article tente de montrer comment deux traductions anglaises de l'opéra *Die Zauberflöte*, respectivement celle du musicologue Edward Dent (1911) et celle du tandem Auden/Kallman (1956), proposent chacune une «explication» nouvelle et originale du chef d'œuvre de Mozart. Si la première accentue les éléments symboliques de l'ouvrage, dans le but de montrer au public du début du XX<sup>e</sup> siècle que l'opéra est capable de «faire sens», la deuxième creuse la dimension humaine de l'ouvrage en aplanissant les dichotomies soulignées par son prédécesseur. Là où Dent fait de sa traduction un ouvrage «pédagogique» destiné à éclairer l'auditeur, Auden et Kallman s'ingénient à nous rappeler que toute interprétation est forcément sujette à caution, allant jusqu'à mettre en doute, dans l'univers spécifique de l'opéra, l'opportunité d'une quelconque «explication».

***La traduction d'un livret d'opéra peut-elle « expliquer » le texte original? Étude comparative de deux versions anglaises de Die Zauberflöte***

**Pierre Degott, Université de Metz**

This paper aims at showing how two English versions of *Die Zauberflöte*, Dent's 1911 version and Auden/Kallman's 1956 adaptation, each offer a new and original "explanation" of Mozart's masterpiece. If the former puts the stress on the symbolical elements of the work, in order to demonstrate that opera does actually "make sense", the latter underlines the human dimension of the work, reducing the dichotomies enlarged by its predecessor. Whereas Dent mainly offers a "didactic" translation, meant to enlighten the public of the early twentieth century, Auden and Kallman strive to remind their readership that no interpretation is ever fixed or static; the two co-authors go so far as to question, when opera is concerned, the necessity or the desirability of any "explanation" whatsoever.

***Le linguiste, la langue, la linguistique et ses ailleurs***

**Albert Hamm, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

Cette contribution sur le statut de « l'explication » en linguistique se propose de tenter d'établir la convergence de démarches et difficultés propres à cette discipline avec certaines de celles mises en oeuvre ou rencontrées en littérature ou en civilisation, ainsi que dans des domaines plus éloignés. Elle propose, à partir du constat de la grande diversité des niveaux et méthodes d'analyse linguistiques, une typologie des discours explicatifs et des modes de mise à l'épreuve à la disposition du linguiste, et établit des parallèles entre la question du statut de la preuve en linguistique et les problèmes et problématiques dans d'autres champs disciplinaires. De nombreux exemples sont présentés, illustrant aussi bien les différents niveaux d'analyse du langage que les domaines connexes appelés à apporter des preuves externes.

***Le linguiste, la langue, la linguistique et ses ailleurs***

**Albert Hamm, Marc Bloch University, Strasbourg 2**

This paper is concerned with the status of explanation in linguistics. It attempts to establish the intersection between the approaches and difficulties typical of the discipline and those implemented or encountered in the study of literature or in cultural studies. Allowing for the extreme diversity of levels and methods of linguistic analyses, it proposes a typology of the explanatory discourses and test procedures at the linguist's disposal and establishes correspondences between the status of the



proof in linguistics and the problems and polemics in other fields of study. Numerous examples are given to illustrate the different levels of analysis of language as well as the neighbouring fields of study invoked to furnish outside evidence.

***L'explicite et l'incommunicable: interprétations picturales du sublime***

**Hélène Ibata, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

Les définitions du sublime proposées par Edmund Burke et Emmanuel Kant sont examinées afin de mettre en évidence leur contribution possible à l'évolution de la peinture occidentale. Des exemples de l'art romantique anglais et de l'expressionnisme abstrait américain sont utilisés afin d'explorer le lien possible entre les théories du sublime et le passage de la peinture figurative à la peinture abstraite.

***L'explicite et l'incommunicable: interprétations picturales du sublime***

**Hélène Ibata, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

The definitions of the sublime given by Edmund Burke and Immanuel Kant are examined in order to see how they may provide an insight into the evolution of Western painting from its figurative to its abstract forms, through examples drawn from British Romantic art and American abstract expressionism.

***Science with everything - comparative difficulties in the History of Ideas***

**Richard Somerset, Université de Nancy 2**

La discipline de « science and literature studies » est bien plus présente dans le monde anglophone qu'en France. C'est une discipline intéressante, mais qui peut connaître des problèmes de méthodologie. Cet article prend comme exemple deux études de ce type, chacune traitant des romans de Jane Austen. En passant par la notion du « paradigme », les auteurs identifient des échos thématiques qui leur permettraient de relier le monde narratif d'Austen à la mécanique d'Aristote, d'une part; et à la pratique scientifique des « Natural Theologians », d'autre part. On cherchera à montrer que les comparaisons de ce genre sont risquées si elles ne sont pas accompagnées d'une réflexion contextuelle adéquate.

*Science with everything – comparative difficulties in the History of Ideas*

**Richard Somerset, Université de Nancy 2**

The sub-discipline of "science and literature studies" is more active in the Anglophone world than it is in France. It is a domain which produces much valuable work, but which is sometimes prey to problems of a methodological order. This article considers two analyses of this type, both dealing with the novels of Jane Austen. By appealing to the notion of "paradigm" or of "world-view", these studies identify thematic echoes between Austen's narrative world and, in one case, Aristotelian mechanics; and, in the other case, the Natural Theologian's notion of proper scientific practice. We will argue that such comparisons are of doubtful utility if they are not accompanied by adequate consideration of the broader scientific and literary contexts.

*Une «genèse pour l'Amérique»: le mormonisme comme essai d'explication du nouveau monde*

**Christopher Sinclair, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

La religion mormone a été fondée en 1830 aux Etats-Unis. Son principal livre saint, *Le Livre de Mormon*, se présente comme une épopée visant à expliquer l'origine des Indiens d'Amérique. Dans le prolongement des théories en vogue depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, il fait des Indiens les descendants de Juifs immigrés en Amérique 600 ans avant l'ère chrétienne. En ce sens, on peut le qualifier de «Genèse pour l'Amérique». Toutefois, au début du XX<sup>e</sup> siècle l'épopée explicative mormone du peuplement originel de l'Amérique va se trouver remise en cause par de nouvelles théories scientifiques. Dans ce nouveau contexte, l'Eglise mormone a su résister et a continué de s'étendre, mais sans jamais parvenir à sortir d'une position de religion minoritaire et marginale. Le destin du mormonisme constitue une bonne illustration des difficultés que les explications religieuses rencontrent face aux progrès de l'explication scientifique. Mais il témoigne aussi de la persistance du religieux dans l'Amérique et le monde modernes.

*Une «genèse pour l'Amérique»: le mormonisme comme essai d'explication du nouveau monde*

**Christopher Sinclair, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

The mormon religion was founded in 1830 in the United States. Its main holy writ, *The Book of Mormon*, is an epic narrative aiming at explaining the origins of the American Indians. In the same line as the theories prevailing since the XVI<sup>th</sup>

century, it claims that the American Indians are the descendants of Jews who migrated to America 600 years before the Christian era. In that sense, it can be called a "Genesis for America". However, at the beginning of the XXth century the mormon explanatory epic of the origin of the American Indians was to be challenged by new scientific theories. In that new context, the mormon Church has managed to resist and has continued to expand, but without rising above the status of a marginal minority religion. The destiny of mormonism provides a good illustration of the difficulties encountered by religious explanations faced with the progress of scientific explanations. But it also testifies to the persistence of religion in modern America and the modern world.

***Expliquer les valeurs démocratiques: la Cour suprême comme pédagogue de la République***

**Vincent Michelot, Université Lumière, Lyon 2**

La Cour suprême des Etats-Unis, pour des raisons institutionnelles qui tiennent à la nature de l'équilibre des pouvoirs face à un Congrès affaibli et une présidence qui se veut de nouveau impériale, mais aussi à son intervention décisive dans l'élection présidentielle de 2000, se trouve aujourd'hui au centre de l'échiquier politique américain. Le 11 septembre, la parité presque parfaite entre les deux grands partis qui génère une forme d'immobilisme législatif, l'absence de relève à la Coalition du *New Deal* contribuent chacun à leur façon à créer une demande de redéfinition des termes du contrat organique. Cet article vise à tracer les modalités fonctionnelles de cette didactique de la République qu'est le contrôle de constitutionnalité des lois en soulignant ce paradoxe contemporain qui veut que plus la demande d'explication démocratique est forte, moins la Cour est capable de remplir sa mission.

***Expliquer les valeurs démocratiques: la Cour suprême comme pédagogue de la République***

**Vincent Michelot, Université Lumière, Lyon 2**

The U.S. Supreme Court, for institutional reasons which pertain to the balance of powers with a weakened Congress and a presidency which harbors anew imperial ambitions, but also to its dramatic intervention in the 2000 presidential elections, is today at center stage on the theater of American politics. September 11, the state of quasi-perfect parity between Republicans and Democrats which accounts for legislative gridlock, the absence of a new coalition which would replace the New Deal coalition all contribute to generating a strong demand for the redefinition of the concepts of organic law. This article aims at retracing the shapes and modes of that

pedagogy of the Republic at work in judicial review. This will be done by emphasizing the central paradox in which the greater the demand for the Court to explain democratic processes is, the lesser its capacity to deliver a satisfactory answer.

***From self-explanation to self-justification: Some functions of online diaries and blogs***

**Viviane Serfaty, Université Robert Schuman, Strasbourg 3**

Après un bref historique de l'histoire des journaux intimes et des blogs sur Internet, cette étude aborde la fonction d'explication des préambules de journaux intimes ainsi que leur fonction d'autojustification au travers de l'étude de la notion de transparence ainsi que des implications de la présence explicite du lectorat au cœur de l'écriture de soi.

***From self-explanation to self-justification: Some functions of online diaries and blogs***

**Viviane Serfaty, Université Robert Schuman, Strasbourg 3**

After a brief overview of the history of online diaries and blogs, this paper addresses the explanatory and self-justificatory functions of the incipit to diaries, by analysing the notion of transparency and the implications of explicit readership presence in self-representational writings.

***John Updike et Søren Kierkegaard: miettes littéraires et philosophiques***

**Aristie Trendel, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

Dans « Bech Panics » et « The Women Who Got Away » John Updike met en images le concept de l'angoisse de Søren Kierkegaard. Dans la première nouvelle, l'écrivain américain explore le rapport entre l'angoisse et la mort. Bien que rongé par cette « maladie à la mort » qui est le désespoir, Bech ne semble pas se décider à faire le saut dans la foi. L'ambiguïté de la condition humaine est préservée aux dépens d'une certitude spirituelle. Dans la deuxième nouvelle, c'est la relation entre l'angoisse et la sexualité qui prend la relève. A travers le mythe de Don Juan selon Kierkegaard, Updike examine l'érotisme, par ailleurs flagrant dans sa prose, en tant que catégorie spirituelle.

*John Updike et Søren Kierkegaard: miettes littéraires et philosophiques*

**Aristie Trendel, Université Marc Bloch, Strasbourg 2**

In "Bech Panics" and "The Women Who Got Away" John Updike puts into images Søren Kierkegaard's concept of anxiety. In the former story the American writer explores the relation between dread and death. Although "sick unto death" with despair and shaken by fear and trembling, Bech does not seem ready to take the leap into faith. The ambiguity of the human condition is thus maintained at the expense of spiritual certitude. In "The Women Who Got Away" Updike focuses on the relation between anxiety and sexuality and examines eroticism as a spiritual category through the myth of Don Juan.



# Sommaire / Contents

<i>Avant propos</i> .....	5
<i>Nécrologie</i> .....	7
<i>Explication de l'explication</i>	
Jean-Jacques Lecercle.....	9
<i>Les implications de l'explication : à propos de deux poèmes de Robert Frost</i>	
Gilles Mathis.....	25
<i>Grandeur (et décadence ?) de l'explication policière</i>	
Camille Fort.....	49
<i>Tout s'explique... : deux mots de la fin célèbres</i>	
Richard Pedot.....	61
<i>Joyce's inexplicable trick of writing: ex(clay)plaining "Clay"</i>	
Ciaran Ross.....	69
<i>Gratuitous hypothesis: A reading of Madison Jones' The Innocent</i>	
Simone Vauthier †.....	81
<i>L'art de l'emblème: sens unique ou sens multiples ?</i>	
Jean-Jacques Chardin.....	107
<i>Le poème: ce qui l'explique, ce qu'il explique</i>	
Gilles Sambras.....	119
<i>Expliquer according to Jacques Derrida: explanation and critique</i>	
Fionn C. Bennett.....	137
<i>« Infini esthétique » et infini poétique dans la traduction de l'œuvre de John Wilmot, comte de Rochester</i>	
Florence Lautel-Ribstein.....	151
<i>La traduction d'un livret d'opéra peut-elle « expliquer » le texte original ?</i>	
<i>Etude comparative de deux versions anglaises de Die Zauberflöte</i>	
Pierre Degott.....	167
<i>Le linguiste, la langue, la linguistique et ses aîlleurs</i>	
Albert Hamm.....	187
<i>L'explicite et l'incommunicable: interprétations picturales du sublime</i>	
Hélène Ibata.....	205
<i>Science with everything – comparative difficulties in the history of ideas</i>	
Richard Somerset.....	215
<i>Une « genèse pour l'Amérique » : le mormonisme comme essai d'explication du nouveau monde</i>	
Christopher Sinclair.....	225
<i>Expliquer les valeurs démocratiques : la Cour suprême comme pédagogue de la République</i>	
Vincent Michelot.....	237
<i>From self-explanation to self-justification: some functions of online diaries and blogs</i>	
Viviane Serfaty.....	247
<i>Travaux de l'Institut</i>	
<i>John Updike et Søren Kierkegaard: miettes littéraires et philosophiques</i>	
Aristie Trendel.....	259
<i>Abstracts</i> .....	271





# Numéros récents / Previous Issues

*Ranam* n° 34/2001

## Linguistic ambiguity

<i>Crypto-ambiguity</i>	
Cruse A. ....	5
<i>Ambiguity and polysemy in this verbs</i>	
Allerton D.J. ....	19
<i>Towards a discourse related typology of ambiguity</i>	
Hamm Albert ....	29
<i>Polysemy, homonymy and reference</i>	
Pierre Frath ....	43
<i>On checking ambiguity: Ways in wich the speaker can channel meaning</i>	
Buccellato Patricia ....	57
<i>Intonationet levée de l'ambiguïté: le cas du négatif no en anglais</i>	
Gaudy Isabelle ....	73
<i>Cross cultural ambiguity in English</i>	
Skandera Paul ....	95
<i>Ambiguity and the creative use of idioms in commercial print advertisements</i>	
Langlotz Andi ....	111
<i>Abstracts</i> .....	129
<i>Postface</i>	
Buccellato Patricia, Hamm Albert .....	137

*Ranam* n° 35/2002

## Mélanges Claude Lacassagne

<i>Avant propos</i>	
Civardi Christian .....	5
<i>David Garrick et les prologues et épilogues : évolution et disparition d'un sous-genre littéraire</i>	
Danchin Pierre .....	7
<i>L'écriture du blanc</i>	
Haberer Adolphe .....	15
<i>When the dummy speaks: The example of William Alexander Caruthers</i>	
Vauthier Simone .....	35
<i>Le moment narratif comme perspective axiologique : le chapitre 55 de Dombey and Son</i>	
Morel Michel .....	53
<i>"We knew it was only the rain". - Irishness explained. Généricité et catégorisation dans Angela's Ashes</i>	
Hamm Albert .....	63
<i>Raising the master spirit: the epic poet as autobiographer in Shelley's Laon and Cythna</i>	
Donovan Jack .....	85
<i>Androgyny, anamorphosis and double vision: Fin de siècle revisitings of the Shakespearean canon</i>	
Chardin Jean-Jacques .....	107
<i>A linguistic study of metaphor: Putting Lakoff and Johnson to the test</i>	
Buccellato Patricia .....	119

<i>Le néant ou l'être : Variations sur le désir et la mort dans Woman in love de D. H. Lawrence</i>	
Thomas Martine .....	151
<i>Lallegro, il penseroso ed il moderato de Haendel : une contradiction réconciliée ?</i>	
Degott Pierre .....	185
<i>Expliquer la poésie durant la Renaissance anglaise</i>	
Larizza Olivier .....	195
<i>Homage to a friend, For Claude Lacassagne</i>	
Jean Paira-Pemberton .....	207
<i>Abstracts</i> .....	209

*Ranam* n° 36/2003

## ESSE 6 – Strasbourg 2002

### 1– literature

<i>Avant-propos</i>	
Adolphe Haberer & Albert Hamm.....	5
<i>Presentation of the volume</i>	
Claire Maniez .....	7
<i>Revaluation: the case of Constance Holme</i>	
Jean-Jacques Lecercle .....	11
<i>Aesthetic issues in ethical criticism</i>	
(An introduction to Shusterman, Attridge and Grabes).....	27
<i>A Metaethics of reading</i>	
Ronald Shusterman.....	29
<i>Literature, ethics, responsibility, invention, and the other</i>	
Derek Attridge.....	35
<i>Ethics and Aesthetics</i>	
Herbert Grabes .....	39
<i>Art and beauty. Linguistic versus psychological aesthetic theories</i>	
Michele Stanco .....	47
<i>Fiction of the Left: Class and beyond in the narrative of the nineteen nineties</i>	
Jesús López-Peláez Casellas .....	69
<i>Contentious encounters: John Banville's The Untouchable</i>	
Pietra Palazzolo .....	79
<i>Visible difference: Gender as genre in Susan Swan's The Wives of Bath</i>	
Charlotte Sturgess.....	91
<i>The Other in Tess of the d'Urbervilles: the alter/altar of sacrifice</i>	
Annie Ramel.....	99
<i>Postmodernism and the past: A romance</i>	
Mariadele Boccardi.....	111
<i>'Every so often we re-assess our inheritance': Embodiment in Rodney Hall's A Return to the Brink</i>	
Sigrun Meinig.....	119
<i>Gerard Manley Hopkins and Dante Gabriel Rossetti</i>	
Catherine Phillips .....	131
<i>The Sidneian self and refined Eros in Chapman's Ovids Banquet of Sence</i>	
John Roe .....	139

<i>The “Zen Calvinism” of Norman MacCaig</i>	
Dominique Delmaire .....	147
<i>James Joyce and the embodiment of blasphemy: The banning of Stephen Hero in Spain</i>	
Alberto Lázaro .....	161
<i>Abstracts</i> .....	169

## 2– linguistics

<i>Avant-propos</i>	
Adolphe Haberer & Albert Hamm .....	5
<i>Presentation of the volume</i>	
Pierre Frath .....	7
<i>A new approach to the clipping of communicative phraseological units</i>	
Tatiana Fedulenkova .....	11
<i>Phraseological metaphor: Dead or alive?</i>	
Anita Naciscione .....	23
<i>When is a noun string a phraseological unit?</i>	
Judith E. Munat .....	31
<i>Teaching English idioms to Russian learners of English: Cognitive approach</i>	
Albina Levanova .....	49
<i>Language crossing: lexical and phraseological specificities.</i>	
<i>English in multicultural peer groups in Manchester</i>	
Catherine Paulin .....	57
<i>The analyzability of English idioms</i>	
Attila Cserép .....	67
<i>Constructional productivity in English</i>	
Hans Ulrich Boas .....	79
<i>On some issues of an onomasiological approach to productivity</i>	
Pavol Tekauer .....	93
<i>Focusing statements as instances of different authorial stances</i>	
Franca Poppi .....	101
<i>English as a lingua franca at the European Union: The undertakings of pride?</i>	
Stefano Salmasi .....	113
<i>Abstracts</i> .....	123

## 3– cultural studies

<i>Avant-propos</i>	
Adolphe Haberer & Albert Hamm .....	5
<i>Presentation of the volume</i>	
Christian Civardi .....	7
<i>The Foreigner: German Refugees in Great Britain in the 1930s, with unpublished Stefan Zweig letters</i>	
Jeffrey B. Berlin .....	9
<i>Against misinterpretation: Benjamin Jowett’s Translations of Plato and the ethics of modern homosexuality</i>	
Stefano Evangelista .....	13
<i>Swept up by Scandal: Francis Kirkman and his counterfeit Lady</i>	
Sarah E. Skwire .....	27

<i>Me, myself and I: Online embodied identity in America</i> Viviane Serfaty .....	35
<i>British television satire</i> Jim Bee .....	49
<i>The media, a necessary resource for British cultural studies</i> María José Coperías Aguilar .....	59
<i>Representing the City: a geographical and literary dialogue</i> Alison McCleery & Alistair McCleery .....	65
<i>Sense of place in Zöe Akins's Daddy's Gone A-Hunting</i> Raquel Ruiz García .....	71
<i>Cities dreaming: Passageways between Paris and New York</i> Ana Soares .....	79
<i>Commemorating the millennium in London: stages and spaces</i> Katia Malaussena .....	85
<i>Spectacle and myth in O'Connell/Sackville street, Dublin</i> Gary A. Boyd .....	101
<i>"Outlandish 'isms' in the city": how Madame Sorgue contaminated Hull with the virus of direct action</i> Yann Beliard .....	113
<i>Victorian 'pest-houses' amid London's march of bricks and mortar</i> Logie Barrow .....	127
<i>Recalling the City: The Lord Mayor's show and pageants of memory</i> Peter Claus .....	139
<i>Social ecology in the British city</i> Brendan Prendiville .....	145
<i>Integration or disintegration? The British multicultural model in question</i> Vincent Latour .....	155
<i>Integration vs. assimilation: Scottish football and its Asian minorities</i> Christian Civardi .....	163
<i>Abstracts</i> .....	169

# A paraître / Forthcoming Issue

*Ranam* n° 38/2005

Language chunks and linguistic units  
(to be published october 2005)

---

## Orders / Commandes

Université Marc Bloch – Service des périodiques

*Ranam* “Recherches Anglaises et Americaines”

22, rue Descartes

67084 STRASBOURG CEDEX (France)

tél.: 00.33.(0)3.88.41.73.17

fax: 00.33.(0)3.88.41.74.20

[publications@umb.u-strasbg.fr](mailto:publications@umb.u-strasbg.fr)





Imprimerie intégrée  
de l'Université Marc Bloch de Strasbourg  
Dépôt légal 4<sup>e</sup> trimestre 2004