

Université Lumière – Lyon II

Thèse pour obtenir le titre de
Docteur de L'Université Lumière-Lyon II

Le sujet à l'œuvre :
Ecriture et lecture
chez Angela Carter

Présentée et soutenue publiquement par Béatrice Bijon

Sous la direction de

Madame Le Professeur Josiane Paccaud-Huguet

26 Octobre 2001

Membres			du			Jury:
Madame	Catherine	LANONE	Professeur	à	l'Université	de Toulouse
Madame	Liliane	LOUVEL	Professeur	à	l'Université	de Poitiers
Monsieur	Claude	MAISONNAT	Professeur	à	l'Université	Lumière-Lyon II
Madame Josiane PACCAUD-HUGUET Professeur à l'Université de Lumière-Lyon II						

Remerciement

Mes remerciements vont à Madame Le Professeur Josiane Paccaud-Huguet, ma directrice de Thèse, pour son soutien permanent et sa disponibilité, pour ses encouragements, ainsi que pour la confiance qu'elle m'a témoignée. Qu'elle soit aussi remerciée pour la stimulation et la curiosité qu'elle a suscitées lors du Séminaire Freudien qu'elle dirige à Lyon II.

Que soient également remerciés les membres du séminaire Freudien, en particulier Denise Ginfray, Claude Maisonnat et Michèle Rivoire.

Merci à Keith Dixon, à Lorna Sage.

page1.gif

ŒUVRES DU CORPUS ET ABREVIATIONS UTILISEES

PNE *The Passion of New Eve* (1977), London: Virago Press, 1982.

SW *The Sadeian Woman* (1979), London: Virago Press, 1988.

FW *Fireworks* (1978), London: Virago Press, 1988.

"The Executioner's Beautiful Daughter", *Fireworks*.

"Master", *Fireworks*.

"Flesh and the Mirror", *Fireworks*.

"Reflections", *Fireworks*.

"The Quilt Maker", *Burning Your Boats. Collected Short Stories*. London: Chatto & Windus, 1995.

Tous les arts sont des constructions d'espace en vue de suppléer à ce que le monde réel a de visiblement inhabitable.

Daniel Sibony

INTRODUCTION

Si, dix ans après la mort d'Angela Carter, son œuvre littéraire a trouvé sa place dans la littérature britannique contemporaine et suscite toujours un grand intérêt, il semble qu'il faille en chercher la raison plus sur le versant littéraire qu'idéologique. Et, bien qu'un grand nombre d'articles publiés sur les écrits littéraires de Carter aient choisi de jouer sur le terrain idéologique, c'est bel et bien, et avant tout, sur la scène littéraire qu'il convient d'inscrire la fiction cartérienne.

Jusque là, en effet, une partie de la critique cartérienne a eu tendance à invoquer les différentes prises de position idéologiques de Carter afin de montrer comment ces idées se trouvaient mises en acte dans la fiction. Il est vrai que Carter ne s'est pas privée de prendre position précisément sur les scènes idéologique ou politique dans les entretiens publiés. Mais, pour intéressantes que soient ces prises de position, elles ne semblent ni éclairer, ni enrichir le débat sur la scène littéraire.

Il convient donc de prendre le parti d'occuper la scène littéraire, pour ce qui concerne Carter ou d'autres écrivains d'ailleurs, en mettant de côté "la façon dont ils ont pu intervenir sur les places publiques et privées de la scène

commune"¹. Ne faut-il pas alors tendre, si ce n'est opter, pour cette "violence du parti pris de *lire sans l'écrivain*"² ?

Que dire de la correspondance des écrivains ou de leurs écrits sur la littérature par exemple ? La correspondance des écrivains s'avère parfois passionnante et intrigante, d'autres fois surprenante et déroutante, en tout cas digne d'intérêt, pour qui s'intéresse au processus de l'écriture et de la création artistique. A cet égard, la correspondance de Virginia Woolf en est probablement un exemple. Mais, pour enrichissante qu'elle puisse être, elle ne devrait en aucun cas se substituer à la lecture et à l'analyse du texte de littérature, ni constituer un réservoir à interprétations.

Angela Carter s'est peu exprimée sur le processus d'écriture dans les quelques interviews qu'elle a donnés. Précisons également qu'à ce jour, quelques fragments de lettres seulement apparaissent çà et là au gré des articles écrits par des personnes qui l'ont approchée. Une seule lettre de Carter a été publiée de manière officielle³, "as a promise of what awaits a future generation lucky enough to read the *Collected Letters of Angela Carter*"⁴.

Malgré la rareté des déclarations de Carter, il semble bien que la critique en a fait grand usage, parfois jusqu'à épuisement, à force de répétition.

Nous noterons également qu'une indication biographique ne saurait rendre compte d'un fait littéraire. Par exemple, dans le cas de Carter, la critique a souvent mentionné le voyage et le séjour qu'elle a fait au Japon : outre l'intérêt anecdotique pour certains lecteurs⁵, il nous apparaîtrait suspect d'utiliser cet événement pour expliquer et interpréter à lui seul, un fait littéraire.

Ces préliminaires posés, donnons la parole à Angela Carter :

"Never trust the teller, trust the tale," said D.H. Lawrence, and he was right, even if he did not want this to happen to *his* tales. If you read the tale carefully, the tale tells you more than the writer knows, often much more than they wanted to give away. The tale tells you, in all

¹ Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 3.

² Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 2.

³ Neil Forsyth ed., "A letter from Angela Carter", *The European English Messenger*, Volume V/1, Spring 1996, pp. 11-13.

⁴ Forsyth, *op. cit.*, p. 11.

⁵ Nous précisons que nous avons opté pour le générique "lecteur" par souci de simplicité, malgré la tendance de Carter à utiliser le genre grammatical féminin chaque fois qu'elle le pouvait, et malgré la tendance de nombre de critiques à juxtaposer le féminin et le masculin.

innocence, what its writer thinks is important, who she or he thinks is important and, above all, why. Call it the sub-text⁶.

Sans qu'elle n'ait rien de nouveau, cette affirmation donne l'occasion de (re)poser un préalable critique qui nous semble primordial pour ce qui concerne l'analyse littéraire en général, et l'analyse des œuvres de Carter en particulier. Elle permet de situer le lecteur et l'acte de lecture dans le sillage de ce qu'envisageait Barthes dans "la mort de l'auteur". Ainsi, pas de relation binaire entre l'auteur et le lecteur, mais plutôt un tissu vivant toujours en travail.

Dans cette déclaration comme dans d'autres, Angela Carter conçoit et aménage un véritable espace pour le lecteur. Pour elle, la lecture est une véritable activité et, à ce titre, l'acte de lecture bénéficie d'une place à part au même titre que l'acte d'écriture : "I do put everything in a novel to be read [...] on as many layers as you can comfortably cope with at the time"⁷. Par ailleurs, en nourrissant des attentes de son lecteur ("it was intended to [...]"] revient plusieurs fois⁸), le lecteur est ainsi constitué comme Autre, comme réserve de signifiants, et placé en position d'écoute par la voie/voix de l'entendre. A l'endroit du lecteur, la fiction s'inscrit comme désir du çà-voir à la voix.

Ainsi, en prenant toute sa place pour avancer *vers* l'inconscient du texte, le lecteur est divisé par son écoute — par son désir — de l'autre : "Il y a donc un inconscient du texte dans le sens où il y a un effet de désir dans le texte et où tout texte est travaillé par un discours inconscient"⁹.

Lire cette force à l'œuvre dans l'écriture peut s'avérer une traversée, traversée d'un fantasme de tout d'interpréter et tout comprendre. Ainsi que nous le fait remarquer Lacan :

Commenter un texte, c'est comme faire une analyse — une des choses dont nous devons nous garder le plus c'est de comprendre trop, de comprendre plus que ce qu'il y a dans le discours du sujet. Interpréter et s'imaginer comprendre, ce n'est pas du tout la même chose. C'est exactement le contraire¹⁰.

Le rapprochement qu'opère Lacan entre la littérature et la psychanalyse ne doit pas égarer le lecteur sur la piste de la psychanalyse appliquée ou celle de la psychobiographie. Ce lien entre l'art et la psychanalyse implique de

⁶ Angela Carter, *Expletives Deleted* (1992), London, Vintage, 1993, p. 3.

⁷ Carter, in John Haffenden, "Magical Mannerist", *Literary Review*, Nov. 1984, p. 36.

⁸ Lorna Sage, "The Savage Sideshow", *New Review* 39/40 (1977), p. 51 ; John Haffenden, *op. cit.*, p. 36.

⁹ Julia Kristeva et D. Rudelic-Fernandez, Pierre Kaufmann ed., *L'apport freudien*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

¹⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre I, *Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 87.

"respecter la préséance de l'artiste sur [la psychanalyse] et de se laisser enseigner par les œuvres d'art"¹¹. Le lecteur "aura tout à gagner à rester au littoral de la lettre comme objet"¹².

On peut penser que cette approche peut ajouter un grain de subversion à l'art littéraire et à la critique cartérienne.

L'œuvre de Carter invite à interroger et s'interroger sur la question du sujet, comment l'engendrement du sujet s'effectue *dans* l'œuvre et *à* l'œuvre, dans sa division.

Lire Carter, c'est faire l'expérience d'une étrange traversée qui témoigne bien d'une dimension Autre qui nous divise.

On peut se poser la question de la "nécessité ou pertinence de créer des hydres ou des dragons, des incubes ou des succubes, des enfers et des supplices"¹³. Quel serait le geste éthique de Carter derrière la panoplie de tourments et tortures qui jouent sur la scène diégétique ?

Le lecteur est en effet fréquemment confronté à une danse macabre composée de traits de perversité, d'épisodes de torture ou de déferlements violents de toutes sortes. Comme nous le rappelle Julia Kristeva, "la mort et la douleur sont la toile d'araignée du texte et malheur au lecteur complice qui succombe à son charme : il peut y rester pour de vrai"¹⁴. Il convient donc d'aller — de lire — au-delà des positions de complice ou d'adversaire du texte cartérien, afin de tenter d'inscrire une position qui mette en jeu une *accommodation*, dans le sens optique du mot, un équilibre entre ce qui accroche au niveau de la représentation fantasmatique, et ce qui fait accroc au niveau d'un symptôme du texte.

Il est certain que les textes littéraires de Carter s'inscrivent du côté d'une littérature du fantôme. Mais, la narrativité ne saurait en masquer une autre dimension, celle de la part de réel qui émerge quand les semblants fictionnels vacillent.

Ces deux versants s'éclairent lorsque l'on aborde la question omniprésente de la jouissance.

Pour énigmatique et problématique qu'il puisse paraître — rappelons que l'anglais n'a pas de traduction pour ce mot et utilise le mot français — le terme de "jouissance" paraît assez incontournable lorsque l'on évoque le texte

¹¹ Michèle Rivoire, "Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire", communication effectuée dans le cadre d'une journée d'études doctorales à l'Université Lumière-Lyon II, le 28 octobre 2000.

¹² Josiane Paccaud-Huguet, "Une histoire de lettres : *The Aspern Papers*, de Henry James", article non publié, version dactylographiée, p. 13.

¹³ Nestor Braunstein, *La jouissance. Un concept lacanien*, Paris, Point hors ligne, 1992, p. 41.

¹⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 237.

cartérien et, en particulier, les nouvelles du recueil *Fireworks*¹⁵. Le mot est à entendre dans le sens où l'entend Lacan, c'est-à-dire comme "principe de plaisir poussé jusqu'au bout"¹⁶, en insistant bien sur le "jusqu'au bout [qui] efface tout manque"¹⁷, et qui étouffe le désir.

Ecrire la jouissance, c'est la représenter sur la scène diégétique, par exemple dans les débordements bacchiques des personnages, ou bien dans la représentation d'un monde pulsionnel et de corps débridés. Mais la jouissance ne se réduit pas à cette seule question de la mise en scène et, donc, de son imaginarisation. Il s'agit également de prendre en compte la jouissance qu'autorise le texte, de voir comment cette jouissance s'inscrit dans la lettre même du texte et, ainsi, de voir comment un "petit morceau" de jouissance, un plus-de-jouir, peut se déposer sur nous, lecteur. Cette jouissance, c'est "l'affinité de l'art littéraire avec cette part de l'inconscient qui échappe à la représentation contenue"¹⁸.

C'est ainsi qu'au gré de nos pérégrinations de lecteur dans les méandres et la structure quelquefois labyrinthique de la fiction de Carter, les textes nous réservent d'heureuses surprises : ce peut être un signifiant qui essaime dans un texte en jouant sur les sonorités, ou l'inscription d'une répétition qui fait symptôme et vient gêner la vectorialité du récit, ou bien encore le trouble créé par l'équivoque ou l'homophonie. Il appartient au lecteur de se laisser traverser ou non par ces accidents de texte.

En d'autres termes, c'est du désir d'un lecteur que peut surgir la vérité du désir dans un texte, entre "la trame de l'écrit et les rebords du dire"¹⁹.

Lire Carter comporte son lot d'obstacles, tant le texte résiste à la saisie du lecteur. Carter manie l'art de la dérobaie dans le déploiement de l'ironie qui feuillette ses textes : on glisse, on trébuche, en raison de ce que l'on pourrait appeler "a poetics of the slippage"²⁰.

¹⁵ Angela Carter, *Fireworks*(1974), London, Virago Press, 1988. Nous avons pu constater que la critique a porté peu d'attention aux nouvelles de Carter en dépit de leur intérêt et de leur richesse. Un ouvrage collectif traitant de la métatextualité dans les nouvelles de Carter, dirigé par Laurent Lepaludier, viendra bientôt pallier ce manque.

¹⁶ François Marty, in Denis Vasse, *La dérision ou la joie* (préface), Paris, Seuil, 1999, p. 10.

¹⁷ Marty, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ Michel David, *Marguerite Duras: une écriture de la jouissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 17.

¹⁹ Daniel Sibony, *Jouissance du dire*, Paris, Grasset, 1985, p.127.

²⁰ J'emprunte l'expression à Claude Maisonnat : " 'Through the Panama' : the missing text and the poetics of the slippage", *L'époque conradienne*, "Conrad et Lowry : L'esth-éthique de la fiction", Volume 26, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

Les nombreux récits à la première personne installent une "déformation organisée"²¹ qui contraint constamment le lecteur à se déplacer, sans aucune certitude de ne pas se faire bernier. Par ailleurs, l'art de la dérision est manié avec brio, de sorte que le lecteur peut être momentanément réduit à quia. Pour quiconque est habitué à soumettre un texte, la lecture de la fiction cartérienne peut être un joyeux entraînement à lâcher prise.

Cette poétique de l'insaisissable convient bien à la question de l'énigmatique féminin que touche l'art littéraire de Carter. Pour ce qui concerne ce sujet, il est évident que Carter n'a pas suivi le principe de Wittgenstein, "ce qu'on ne peut pas dire, il faut le taire".

La critique féministe a tenté de s'approprier Carter²² alors que sa fiction littéraire joue sur le terrain beaucoup plus large et complexe que le simple féminisme.

Tout d'abord, la question de la différence sexuelle se trouve assez souvent au cœur de la fiction de Carter : dans *The Passion of New Eve*²³ par exemple, écrire sur la différence sexuelle mise en acte à travers des personnages de travesti et de transsexuel, c'est être confronté à une impossibilité à nommer le personnage de façon stable et définitive. Ainsi, le lecteur fait l'expérience d'une étrange division qui est le résultat d'une défaillance du langage à tout dire et tout écrire. D'autre part, au détour d'une hésitation sur le genre grammatical d'un élément de la phrase, le crayon ou les doigts sur le clavier "trébuchent", hésitent, et se perdent dans l'inscription du féminin ou du masculin.

Dans cette expérience, il nous semble que ce n'est pas tant le choix entre l'un et l'autre qui importe, que la question d'une dimension Autre qui vient nous diviser, en tant que lecteurs, comme mise en acte, pour ainsi dire, d'une énigme.

Dans une œuvre d'art, "ce qui retient, c'est davantage l'opacité que le visible ou le compréhensible"²⁴. C'est bien d'ailleurs ce versant énigmatique qui nous accroche et nous retient : pour reprendre Barthes, "le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne"²⁵. Il travaille la langue et nous met "en travail".

²¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992, p. 169.

²² Carter ne s'est jamais montrée inconditionnellement acquise aux principes féministes. Ainsi que le mentionne Lorna Sage, "Her feminist book [*The Sadeian Woman*] is also aimed against a certain sisterhood" (introduction, Sage ed., *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, London, Virago Press, 1994, p. 12).

²³ *The Passion of New Eve*(1977), London, Virago Press, 1982.

²⁴ Michel David, *op. cit.*, p. 31.

²⁵ Roland Barthes, Article "Texte" dans *Encyclopedia Universalis*, p. 372.

Il ne s'agit pas de tout comprendre, de tout éclairer, du travail à l'œuvre dans le texte littéraire ; "il *ne s'agit que* de lire, au sens du signifiant. Et le plaisir n'est pas moins grand lorsque l'on sent, que l'on devine [...]"²⁶.

Si "écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle"²⁷, lire est ce "geste" paradoxal qui consiste à écouter et lire le silence qu'enserrent et produisent les signifiants.

La fiction comme "concoction of artistic lies", ainsi que le dit Conrad, n'est pas source d'*une* vérité pleine, mais de vérités dans la façon dont le sujet se constitue dans et par le langage.

Si les écrits littéraires d'Angela Carter nous enseignent, c'est probablement du côté de la vérité qui se dit *pas-toute*, comme le dit joliment Lacan.

Ainsi, par-delà l'expérience de son "gallows humour"²⁸ et "underneath the grease paint and the costumes"²⁹, le plaisir du texte d'Angela Carter réside dans ce moment où le texte consonne ou dissonne en chacun de nous.

²⁶ François Regnault, "Ces calembredaines dont fourmillent les textes analytiques", Gérard Miller ed., *Lacan*, Paris, Bordas, 1987, p. 182.

²⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 51.

²⁸ Marina Warner, *From the Beast to the Blonde*, London, Vintage, 1995, p. 197.

²⁹ Warner, *op. cit.*, p. 195.

Chapitre I

FASCINATION ET FANTASME

A. IDEOLOGIE ET MONOLOGISME

1. ANGELA CARTER ET LE MOUVEMENT FEMINISTE : EXTRAVAGANCE

Angela Carter est fréquemment qualifiée d'écrivain féministe³⁰ et est répertoriée comme telle. Il est vrai qu'une grande partie de la fiction et des essais de Carter a été publiée chez Virago Press³¹. Nous remarquerons également que la fiction d'Angela Carter apparaît fréquemment dans les programmes de littérature des Universités britanniques dans le cadre des "women's studies". Il est probable qu'une anthologie de la littérature féministe la ferait figurer en bonne place.

A la lecture des études critiques sur la fiction cartérienne, il apparaît que bon nombre d'entre elles font référence au féminisme. Les romans et nouvelles y sont vus comme emblématiques d'une production littéraire liée à un contexte social et politique, à savoir le mouvement féministe qui a traversé les années 70³². Par ailleurs, certaines lectures des œuvres de Carter se concentrent principalement sur un point de vue féministe, en ce sens qu'elles tendent à mettre en lumière la façon dont sa fiction met en scène des relations et des luttes au cœur

³⁰ "Féministe, Angela Carter dénonce une société où "la femme n'avait d'autre fonction que celle d'exister et d'attendre" " (Christine Jordis, " "Lorsqu'elle souffre, elle existe" : Angela Carter", *De petits enfers variés. Romancières anglaises contemporaines*, Paris, Seuil, 1989, p. 164).

³¹ "She was, of course, one of Virago's fairy godmothers" (Lorna Sage, *op. cit.*, p. 23).

³² Par exemple, Lorna Sage considère *PNE* comme "an allegory of the painful process by which the 1970s women's movement had had to carve out its own identity from the unisex mould of 1960s radical politics" (*Angela Carter*, Plymouth: Northcote House, 1994, p. 35). Ou bien encore, Patricia Duncker affirme, à propos de *The Bloody Chamber* : "[it] carries an uncompromisingly feminist message" ("Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers", *Literature and History* X/1 (Spring 1984), p. 12). Brooks Landon a vu dans la fiction de Carter "an attempt to construct a feminist mythology" ("Eve at the End of the World: Sexuality and the Reversal of Expectations in Novels by J Russ, A. Carter, and T. Berger." In *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*, Donald Palumbo ed., Connecticut, Greenwood Press, 1986, p. 70). De tels exemples sont nombreux ; nous avons choisi de n'en mentionner que quelques uns pour illustrer notre propos.

desquelles se trouvent des femmes³³. Ainsi, nous avons pu constater que ses nouvelles et romans sont devenus des ouvrages de référence et d'étude pour la critique littéraire féministe³⁴.

Dans un recueil d'essais très souvent cité, *On Gender and Writing*³⁵, Carter figure aux côtés de féministes : Michelene Wandor y invitait des écrivains à s'interroger sur le processus d'écriture en relation avec le féminisme et la question de "gender"³⁶.

Il convient de noter que les prises de position idéologiques et les déclarations de Carter ont probablement contribué à orienter les lecteurs dans leurs approches critiques. Elles ont en tout cas été fréquemment mises en avant pour confirmer l'héritage féministe :

The Women's Movement has been of immense importance to me personally and I would regard myself as a feminist writer, because I'm a feminist in everything else and one can't compartmentalise these things in one's life. [...] I can date to that time and to some of those debates and to that sense of heightened awareness of the society around in the summer of 1968, my own questioning of the nature of my reality as a *woman*. How that social fiction of my

³³ La théorie de "sexual politics" ainsi que l'a définie Kate Millett se dessine en toile de fond. Le terme "politics" fait référence à "power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another" (*Sexual Politics* (1969), London, Virago Press, 1983, p. 23).

³⁴ Nous citerons à ce propos, *Feminist Readings/Feminists Reading*, dans lequel les textes de Carter figurent aux côtés de ceux de Margaret Atwood et d'Alice Walker, *Feminist Fiction*, dans lequel Carter côtoie Ursula LeGuin comme auteurs de "feminist fantasy", ou bien encore *(Un)Like Subjects*, qui examine des textes littéraires écrits par des femmes à la lumière des théories féministes de Luce Irigaray et d'Hélène Cixous. Nous pouvons nous poser la question de savoir si Carter se serait reconnue dans tous les différents membres de cette filiation.

³⁵ Michelene Wandor ed., *On Gender and Writing*, London, Pandora Press, 1983.

³⁶ Michelene Wandor demandait à plusieurs écrivains ce qu'il en était de "the impact which feminism had had on her/his thinking and writing —choices of subject, choices of form and language, awareness of audience" (*op. cit.*, p.1). Elle leur demandait d'aborder "the broader question [...] about whether and how the gender of a writer has any impact on her/his choices of subject, approach, etc" (*ibid.*, p. 2).

Pour la notion de "gender", nous renvoyons au point de vue féministe de Sally Robinson : "Any subject [...] is marked by gender, race, class, and other cultural differences. The mechanisms of that marking are the means by which one becomes a woman [...]. Gender, thus, can be conceived as a system of meaning, rather than a quality "owned" by individuals" (*Engendering the Subject*, Albany, State University of New York Press, 1991, p. 1). Elle précise son point de vue en faisant référence à Judith Butler : "Gender is a "doing" rather than a "being" " (*op. cit.*, p. 9).

"femininity" was created, by means outside my control, and palmed off on me as the real thing³⁷.

Tous ces éléments, sans être exhaustifs, signent une appartenance certaine à ce que l'on appelle la mouvance féministe³⁸. C'est la raison pour laquelle il peut paraître difficile, problématique, et voire peut-être discutable pour certains, de faire une impasse, momentanée ou non, sur le point de vue féministe et ce, d'autant plus que c'est Carter qui a explicitement défendu sa fiction comme telle :

I wrote one anti-mythic novel in 1977, *The Passion of New Eve* —I conceived it as a feminist tract about the social creation of femininity, amongst other things³⁹.

Malgré cette appartenance manifeste au féminisme, Angela Carter en est une figure à part, extravagante au sens étymologique du terme : loin de coller à une ligne de pensée qui lui serait imposée, Carter s'est toujours tenue à l'écart des dogmes auxquels certaines organisations féministes n'ont pas échappé. Ainsi que le précise Sarah Gamble, "Carter never felt obliged to toe any kind of feminist party line, and the feminist ideology she espoused was defiantly idiosyncratic"⁴⁰. Son refus d'adhérer à la "ligne d'un parti" d'une part, ainsi que les représentations sulfureuses et transgressives des personnages féminins et de la sexualité féminine dans sa fiction d'autre part, lui ont valu d'être rejetée par certaines féministes⁴¹.

La publication de son essai *The Sadeian Woman*⁴² et ses analyses pour le moins sujet à controverse en matière de sexe et de pornographie en ont fait un personnage provocateur, si ce n'est dérangeant. Le titre de la préface était à lui seul une provocation pour la partie des féministes qui avaient choisi de faire de la pornographie un de leurs chevaux de bataille : "Polemical preface: Pornography in the service of women" (3). La pornographie a

³⁷ Carter, "Notes from the Front Line", *op. cit.*, pp. 69-70.

³⁸ Nous ne nous interrogerons pas ici sur les critères qui font que l'on peut qualifier un écrit de féministe. A ce sujet, nous renvoyons à l'article de Rosalind Coward "Are women's novels feminist novels?" (Coward, In *The New Feminist Criticism*, Elaine Showalter ed., London, Virago Press, 1986, pp. 225-239) qui, dans le cadre de la théorie littéraire féministe, a mis sur la sellette l'équation que certaines maisons d'éditions et écrivains féministes ont pu faire entre l'appartenance biologique au sexe féminin et le qualificatif de féministe.

³⁹ Carter, *ibid.*, p. 71.

⁴⁰ Gamble, *Angela Carter: Writing from the Front Line*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 98.

⁴¹ Lorna Sage rapporte les termes d'une lettre que lui avait envoyée Carter alors qu'elle enseignait à Albany : "The only snag is the Women's Studies dept., which is truly terrifying —really hard line radical feminists, who have virtually boycotted me" (Sage, *ibid.*, p. 41).

⁴² *The Sadeian Woman* (1979), London, Virago Press, 1984.

toujours été un sujet que les féministes dans leur ensemble, et les féministes américaines en particulier, ont combattue avec beaucoup d'énergie⁴³.

Son interlocutrice chez Virago, Carmen Callil, affirmait d'ailleurs que Carter avait choisi d'écrire *SW* "to get Virago off the ground"⁴⁴.

Il est certain que le choix de Carter de s'intéresser aux écrits de Sade l'a placée, d'emblée, à l'écart, ces écrits n'ayant pas la particularité de faire la "part belle" aux femmes. Dans un deuxième temps, son approche délibérément provocatrice des textes sadiens a achevé de la marginaliser. L'analyse qu'elle effectue de ces textes dans *SW* mêle à la fois sérieux et dérision ; lorsque cette dimension d'ironie a échappé aux lecteurs, le livre a été violemment critiqué et rejeté⁴⁵. Un exemple est particulièrement révélateur de la provocation délibérée de Carter⁴⁶, en particulier en matière de crudité de langage. Au début de son analyse, après avoir fait une démonstration magistrale et pour le moins crue, de l'ambiguïté et des différentes acceptions du mot "fuck", elle présente Sade comme une sorte de féministe avant l'heure :

He urges women to fuck as actively as they are able, so that powered by their enormous and hitherto untapped sexual energy they will then be able to fuck their way into history and, in doing so, change it⁴⁷.

⁴³ Pour ce débat sur la pornographie qui agite, encore aujourd'hui, le milieu féministe, je renvoie au livre de Nadine Strossen *Defending Pornography* et sa condamnation de ce qu'elle appelle les "MacDworkinites" as "quickfix puritans, Orwellian in their intentions and stalinist in their methods". Son ouvrage est une réponse délibérément provocatrice à l'extrémisme d'Andrea Dworkin d'une part, et au livre de Catherine MacKinnon *Only Words* d'autre part. Elle s'y oppose à leur caractère puritain et leur affirmation que la femme n'est rien d'autre qu'une victime passive, non seulement en ce qui concerne la pornographie, mais également dans les relations sexuelles hétérosexuelles.

⁴⁴ Carmen Callil, "Flying Jewellery", *The Sunday Times*, 23 February 1992, p. 6.

⁴⁵ Andrea Dworkin a considéré *SW* comme "a pseudofeminist literary essay" (Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, London, The Women's Press, 1981, p. 84) et a été particulièrement virulente contre Carter, estimant qu'elle ne prenait pas en compte les atrocités endurées par les victimes. Sarah Gamble met bien en évidence comment les deux points de vue de Carter et de Dworkin sont incompatibles, à travers l'analyse respective de l'épisode Rose Keller relaté dans Sade : "While Dworkin is passionate in her defence of the female victim of the sex crime, Carter steadfastly refuses to regard such women as victims at all" (Gamble, *op. cit.*, p. 100).

⁴⁶ L'exagération ne serait-elle pas, pour Carter, la seule réponse possible à l'exagération de Sade et à celle de féministes comme Dworkin ?

⁴⁷ Carter, *SW*, p. 27.

Il est clair que même indépendamment du fond, la forme langagière est susceptible de faire blocage chez certains lecteurs. En ce qui concerne le fond, l'intérêt soutenu de Carter pour la question de la pornographie et sa référence à la sexualité n'ont pu que la discréditer aux yeux des féministes américaines "pures et dures" pour qui, "sex is violence and pornography is forced sex"⁴⁸.

Ses détracteurs ont omis de mentionner qu'après avoir mis en évidence une certaine dimension progressiste de Sade, Carter finit par émettre des réserves quant à l'avant-gardisme de ce personnage monstrueux.

Parallèlement à ces mises à l'écart par une part du mouvement féministe, Carter a pris explicitement des distances avec certaines perspectives féministes :

The notion of a universality of human experience is a confidence trick and the notion of a universality of female experience is a clever confidence trick⁴⁹.
There is a fictive quality about the notion of a "women only" experience⁵⁰.

Derrière cette affirmation, nous pouvons percevoir la notion de "female imagination" élaborée par Patricia Spacks ou bien celle de "gynocritics" mise en avant par Elaine Showalter⁵¹, derrière lesquelles la création d'une "identité féminine" n'est pas très loin. Se profile également une nouvelle version d'une "nature féminine" que les féministes avaient pourtant combattue, et qui ferait mettre, de façon tout à fait contestable, une majuscule à "Woman" en vue de la conceptualiser et de l'universaliser.

⁴⁸ Nicci Gerrard, "Porn in the USA", *The Observer*, Référence perdue et recherchée.

Il semble en effet qu'il est impossible de concilier la liberté de ton et le plaisir évident de Carter à s'intéresser aux questions de sexualité, et ce qu'il faut bien appeler un certain puritanisme de personnes qui ont réussi à faire retirer une brochure sur l'éducation sexuelle parce qu'elle était trop explicite, ou bien encore jugeaient une reproduction de la "maya desnuda" de Goya sexiste si on l'exposait en public.

⁴⁹ Carter, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰ Carter, "The Language of Sisterhood", Leonard Michaels and Christopher Ricks, eds., *The State of the Language*, Berkeley, University Press of California, 1980, p. 231.

⁵¹ "Spacks endeavours to assess the feminine essence of women's writing" (Sue Spaul, *Feminist Readings/Feminists Reading*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1989, p. 87). Quant à Showalter, elle examine en quoi l'écriture féminine, c'est-à-dire, à ses yeux, celle écrite et lue par des femmes, est spécifique. Pour les différents courants de l'analyse féministe, je renvoie au livre de Toril Moi *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London, Methuen, 1985) et à l'ouvrage collectif *Feminist Readings/Feminists Reading* (Sara Mills and Lynne Pearce ed., Charlottesville, The University Press of Virginia, 1989).

En tant que membre du comité éditorial de Virago, Carter estimait nécessaire de "rescue [women's writing] from the slough of passive suffering"⁵², afin de prendre des distances avec l'image de la femme qui souffre" si souvent représentée dans les œuvres littéraires, comme celle de Jean Rhys ou d'Edna O'Brien et, donc, selon elle, sur-valorisée par certaines féministes. Elle rejoint en ceci la position de Judith Butler, citée par Elaine Jordan : "[T]he paradigm of victimisation, the over-emphasis on pornography, the cultural insensitivity ... has to be countered by strong feminist positions"⁵³.

Elaine Jordan considère la ligne de pensée de Carter, tant dans ses essais que dans sa fiction, comme "[a] vital criticism of feminism from the inside"⁵⁴.

Ainsi, certaines attaques accusant Carter de "reinscrib[ing] patriarchy"⁵⁵ paraissent bien peu crédibles⁵⁶. Il en est de même des affirmations de John Bayley selon lequel "whatever spirited arabesques and feats of descriptive imagination Carter may perform she always comes to rest in the right ideological position"⁵⁷. Nous nous permettrons d'ailleurs de nous interroger, si ce n'est remettre en question, la signification et la validité d'une expression comme "the right ideological position".

Pour résumer, sans renier une certaine appartenance et une fidélité à la mouvance féministe, Angela Carter a cependant marqué sa différence tant par ses idées que par le style de son expression, tant par le fond que par la forme :

⁵² Sage, *ibid.*, p. 32. "The whole idea is very tentative at the moment, obviously. I suppose I am moved towards it by the desire that no daughter of mine should ever be in a position to be able to write: BY GRAND CENTRAL STATION I SAT DOWN AND WEPT, exquisite prose though it might contain. (BY GRAND CENTRAL STATION I TORE OFF HIS BALLS would be more like it, I should hope.)" (Carter citée par Sage, *ibid.*, p. 32). (Les majuscules sont de Carter.)

⁵³ Jordan, "The Dangerous Edge", Lorna Sage ed, *Flesh and the Mirror*, London, Virago Press, 1994, p. 190.

⁵⁴ Jordan, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁵ Jordan, *ibid.*, p. 192.

⁵⁶ Nous renvoyons aux réponses incisives et sans concession faites, à plusieurs reprises, par Elaine Jordan aux attaques proférées contre Carter par, entre autres, Robert Clark, Suzanne Kappeler ou Patricia Duncker. Nous noterons que les différents articles de Jordan sont le reflet de la propre animosité de Carter à propos de ces critiques : "if I can get up Suzanne Kappeler's nose, to say nothing of the Dworkin proboscis, then my living has not been in vain" (citée par Elaine Jordan, *ibid.*, p. 332).

⁵⁷ Bayley, "Fighting for the Crown", *The New York Review of Books*, 23 April 1992, p. 10.

A good deal of harmless fun has been poked at certain neologisms coined by the Women's Movement in its sexually egalitarian or sometimes even female supremacist zeal. The militant who wanted to change her name to "Personchester." Ho ho ho. S/he to replace the offensively sectarian yet ubiquitous use of *he* as an impersonal pronoun? What? Have the girls no sense of proportion? (Yet, if the reader consults the manner in which his buttons do up, he might, to his surprise, discover he is a woman.) *Herstory*. *That* always provokes the big belly laugh⁵⁸.

2. OÙ L'IDEOLOGIE RELANCE LA FICTION

La position de Carter par rapport au courant féministe n'est ni unique ni atypique ; nous savons en effet que le mouvement féministe, comme toute organisation sans doute, a été et est toujours traversé de multiples influences et tendances. En revanche, nous pouvons nous demander si ce n'est pas l'abondance des prises de position idéologiques de Carter ainsi que ses commentaires en marge du monde de la littérature qui ont contribué à ce que nombre de lectures critiques fassent de multiples références extra-textuelles.

A cet égard, on a souvent mis en évidence une dimension satirique dans *PNE*. Contrairement à la parodie qui "ne peut avoir pour "cible" qu'un texte ou des conventions littéraires"⁵⁹, la satire s'inscrit dans l'extratextuel et non dans le littéraire. La satire est certes une forme littéraire, mais son domaine de référence est extra-littéraire. Par exemple, Sarah Gamble estime que, dans *PNE*, "Carter's demythologising sentiments are blatantly manifested through satire"⁶⁰. Pour Harriet Blodgett, *PNE* est "[a] satire on symbol formation"⁶¹. Nathalie Rosinsky, quant à elle, considère que le roman, à travers la représentation de la secte matriarcale de Beulah, "savagely satirizes the gynocentric vision"⁶² "[and] fringe elements within the feminist essentialist movement"⁶³.

Il ne fait aucun doute que cette dimension satirique est présente dans *PNE*. En revanche, il ne nous semble pas que cet aspect doive être particulièrement mis en relief car ce serait au détriment, peut-être, d'une analyse de la dimension proprement textuelle. L'omniprésence d'un rapprochement des idées de Carter avec certains éléments

⁵⁸ Carter, "The Language of Sisterhood", *op. cit.*, p. 226. Cet article de Carter met bien en évidence sa position quant au féminisme : nous pouvons y lire à la fois, la manière dont elle s'inscrit dans la mouvance féministe et comment elle s'en écarte.

⁵⁹ Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie", *Poétique* 46, Seuil, p. 143.

⁶⁰ Gamble, *ibid.*, p. 124.

⁶¹ Blodgett, "Fresh Iconography: Subversive Fantasy by Angela Carter", *The Review of Contemporary Fiction*, Fall 1994, p. 50.

⁶² Rosinsky, *Feminist Futures: Contemporary Women's Speculative Fiction*, Michigan, UMI Research, 1982, p. 11.

⁶³ Rosinsky, *op. cit.*, p. 19.

du texte contribue à une confusion entre le narrateur d'une part, l'instance narrative d'autre part et, enfin, la personne réelle de l'auteur.

A ce propos, l'article de Nathalie Rosinsky est assez révélateur : il y est constamment fait référence aux points de vue de Carter, de sorte qu'un va-et-vient continu entre le texte et l'extratextuel en vient à court-circuiter le texte de littérature. D'une certaine manière, une telle approche tend à installer une fiction d'"auteur" qui serait en position de maîtrise totale face au texte littéraire qu'il produit. Des expressions comme "Carter presents essentialist views"⁶⁴ ou bien "Carter proceeds to demonstrate"⁶⁵ font exister l'auteur, élément extratextuel, au détriment de l'instance narrative et de la dimension textuelle⁶⁶.

En tout état de cause, il nous semble que la référence constante au niveau idéologique ne fait que prendre le texte comme support et prétexte à une digression ; le risque en est d'évincer partiellement ce qui est de sa dimension littéraire. C'est le cas de l'article de Nathalie Rosinsky qui, par ailleurs, fait allusion de manière pertinente (quoique erronée puisqu'elle fait intervenir l'auteur réelle) à la question de la fiabilité du narrateur, Evelyn, et qui pose, de manière détournée, la question du "qui parle ?" qui se trouve au cœur du roman : "Someone —perhaps Eve, perhaps Carter herself— concludes that "the vengeance of sex is love" (191)"⁶⁷.

En outre, l'omniprésence de la référence idéologique ("Beulah's zeal to eliminate all things male is wrong-headed to Carter"⁶⁸) n'est peut-être pas étrangère au manque de prise de distance par rapport aux dires du narrateur à la première personne :

The Passion is set in America during the turmoil of the sixties as blacks and women rise up in militant protest. The book's rationale is declared near the outset: "Our external symbols must always express the life within us ... since that life has generated them" and therefore "A critique of these symbols is a critique of our lives"⁶⁹.

⁶⁴ Rosinsky, *ibid.*, p. 12.

⁶⁵ *ibid.*, p. 14.

⁶⁶ Nous précisons qu'à cet égard, cet article n'est pas isolé : "For the New Eve, it finally becomes apparent, is not only Evelyn transformed but Carter herself" (Blodgett, *op. cit.*, p. 51).

⁶⁷ Rosinsky, *ibid.*, p. 19.

⁶⁸ Blodgett, *ibid.*, p. 51.

⁶⁹ *ibid.*, p. 50.

Qu'est-ce qui explique que l'élément satirique soit si souvent privilégié, contrairement à l'élément intratextuel qu'est la parodie par exemple : "*The Passion of New Eve* savagely satirizes the gynocentric vision that *Call Me Ishtar* merely"⁷⁰ parodies"⁷¹ ?

Linda Hutcheon affirme que la satire "a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées [...] sont presque toujours morales ou sociales et non pas littéraires"⁷².

En se concentrant sur l'élément satirique qui transparaît dans *PNE*, la question de l'énonciation est laissée de côté. Il ne reste qu'un dialogue figé entre un émetteur d'idées, Carter, et un récepteur qui va reconnaître et décoder ces idées. Bien que cet échange ait l'apparence d'un dialogue, il relève plutôt d'une dimension "monologique" en ce sens qu'il présente ce que Julia Kristeva a appelé, dans son avant-propos à *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine, "un "je" stable qui serait le "je" de l'auteur monologique"⁷³.

Une des dominantes de la fiction cartérienne est probablement le doute et l'incertitude introduits par la multiplicité des voix discursives. Or, dans un mouvement inverse, la référence constante au mouvement féministe ainsi qu'au positionnement idéologique de Carter pour éclairer sa fiction installe "une instance suprême qui assurerait la vérité de cette confrontation de discours"⁷⁴.

Il nous semble que le terme de "monologisme" marque bien l'univocité installée par les références extratextuelles permanentes : la personne de l'auteur prenant toute la place, le texte s'en trouve quelque peu relégué à l'arrière-plan, masqué ; le "risque" est que l'impasse finisse par être faite sur les différentes voix que représentent les personnages et l'instance narrative.

La littérature, d'une manière générale, invite plutôt aux interrogations et aux incertitudes et suscite la confrontation : elle ne saurait être un univers fermé par le monde des idées, et d'où rien ne fuirait. C'est dans ce cadre que nous pouvons montrer en quoi la satire se distingue de la parodie.

Linda Hutcheon a montré que la satire est "investie d'une intention de corriger"⁷⁵ certains comportements, plaçant ainsi l'auteur au cœur du procédé. Ainsi, en s'attachant à la dimension satirique d'un texte, le critique fait,

⁷⁰ C'est nous qui soulignons.

⁷¹ Rosinsky, *ibid.*, p. 11.

⁷² Hutcheon, *op. cit.*, p. 144.

⁷³ Kristeva, in Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 15.

⁷⁴ Kristeva, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁵ Hutcheon, *ibid.*, p. 144.

pour ainsi dire, exister l'auteur comme référence ultime, univoque, par delà les différentes instances discursives du texte. L'auteur devient cette "troisième personne" de référence comme dit Kristeva⁷⁶, une sorte de "il" ou de "elle" tout puissant qui tend à éluder la pluralité des voix discursives⁷⁷. Nous pouvons effectuer un parallèle avec l'analyse que fait Roland Barthes de "je" qu'il appelle le "shifter par excellence"⁷⁸. Contrairement à "il" et "elle", qui n'appartiennent pas à la catégorie des opérateurs d'incertitude que sont les "shifters", les "shifters" aménagent des "fuites d'interlocution"⁷⁹. Ainsi, nous pouvons nous demander si, à travers la référence continue à Carter et au féminisme, il ne s'agirait pas de combattre ce que Barthes appelle les "fuites de subjectivité"⁸⁰ qui font peur en les colmatant par ce "elle"⁸¹. Cette approche monologique implique un point de vue et un univers clos qui s'écartent en tous points du dialogisme bakhtinien.

Dans une perspective différente, s'intéresser à la dimension de parodie par exemple permet de rester *dans* le texte, et nous emmène loin des contrées du monologisme : en effet, les références à l'intertexte et l'intratexte par exemple, permettent d'introduire du jeu (dans les deux sens du terme) dans la lecture et l'écriture, en ré-introduisant du texte. La parodie installe également une coupure, tant au niveau du texte que de la lecture, et donc une dimension de subjectivité.

Dans l'analyse textuelle, il s'agit de prendre en compte la division inhérente au sujet parlant et au langage. C'est une dimension que le discours idéologique tend à omettre, et que la critique cartésienne prend elle-même peu en compte. Les commentaires extratextuels émis par la critique mettent en place une relation d'ordre imaginaire faite d'un auteur qui vise une cible par texte interposé, sans, semble-t-il, prendre en compte la coupure inhérente à tout acte de langage.

Kristeva présente le monologisme comme "blason du discours représentatif"⁸² : si l'on estime que le langage n'est pas fait pour représenter le monde, mais pour tenter d'approcher un indicible, un impossible, il convient de

⁷⁶ Kristeva, *ibid.*, p. 15.

⁷⁷ Je renvoie à l'analyse des pronoms personnels que fait Benvéniste, à l'analyse qu'il fait du "il" par opposition au couple je/tu et, en particulier, comment la "troisième personne" comme "non-personne" est le seul mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes" (Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 255).

⁷⁸ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975 et 1995, p. 145.

⁷⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁰ Barthes, *ibid.*, p. 145.

⁸¹ *ibid.*, p. 145.

⁸² Kristeva, *ibid.*, p. 19.

"brise[r] aussi l'identité idéologique des énoncés et du texte en général, c'est-à dire la construction d'une idéologie (identique à elle-même)"⁸³.

Ainsi, à la suite de cette perspective bakhtinienne exposée par Julia Kristeva, il nous apparaîtrait réducteur de ramener la fiction cartérienne et, en particulier, *PNE*, à une simple question de représentation de telles ou telles idées de l'auteur ou de la mouvance féministe.

C'est pourquoi nous considérerons *PNE* dans le sens d'un texte "polyphonique" ainsi que l'entend Bakhtine. Kristeva, reprenant Bakhtine, présente le texte polyphonique comme "un *dispositif* où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation, [...] sont morcelées dans l'espace intertextuel —dans l'“entre” des “je”-s—"⁸⁴.

C'est la raison pour laquelle il nous apparaît essentiel de ne pas enfermer l'œuvre fictionnelle d'Angela Carter dans l'enclos idéologique d'une part, et féministe d'autre part⁸⁵.

Il est vrai qu'une fois ces éléments sur le rapport de la critique cartérienne et de l'idéologie posés, nous ne pouvons pas faire semblant et passer sous silence l'un des recueils d'essais de Carter, *SW*. Dans ce cas, Carter devance la critique et lui donne du grain à moudre en matière d'idéologie.

Bien que le recueil d'essais vienne chronologiquement après *PNE*, nous avons choisi de voir non pas comment, de la fiction, pouvait émerger un discours idéologique comme but ultime de la fiction littéraire, mais plutôt dans quelle mesure l'idéologie ne résout rien, mais peut peut-être problématiser la fiction. Lorna Sage affirme que "*The Sadeian Woman strips off the idea enacted as fiction in New Eve, and presents them nakedly as arguments*"⁸⁶. Il n'est pas certain que l'essai de Carter soit aussi dépouillé que l'adverbe "nakedly" le suggère. Nous essaierons donc de voir dans quelle mesure, dans la dimension de fantasme qu'il recèle, il peut relancer la fiction.

⁸³ *ibid.*, p. 17-8.

⁸⁴ *ibid.*, p. 18.

⁸⁵ Cornel Bonca considère également que les textes critiques sur l'œuvre de Carter "squeeze them into ideological frameworks (feminism, postmodernism, etc.) without giving her books much room to breathe" (Bonca, "In Despair of the Old Adams: Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*", *The Review of Contemporary Fiction*, Fall 1994, p. 57).

⁸⁶ Sage, *ibid.*, p. 38.

3. THE SADEIAN WOMAN AVEC ANGELA CARTER

Au début de *SW*, Angela Carter joue librement de certains éléments du paratexte. Tout d'abord, s'il est vrai que la préface consiste "en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède"⁸⁷, nous remarquerons que la préface polémique ("Polemical preface", 3) n'a comme préface que le nom en ce sens qu'elle est complètement intégrée à la distribution des chapitres de l'essai, puisqu'elle en constitue en effet le premier chapitre. D'autre part, plutôt qu'un propos liminaire, elle constitue le cœur de l'ouvrage.

Par ailleurs, la citation de Michel Foucault mise en exergue de cette "préface polémique" mérite attention à double titre, tant d'un point de vue du fond que de celui de la forme :

Sadism is not a name finally given to a practice as old as Eros; it is a massive cultural fact which appeared precisely at the end of the eighteenth century, and which constitutes one of the greatest conversions of Western imagination: unreason transformed into delirium of the heart, madness of desire, the insane dialogue of love and death in the limitless presumption of appetite (3).

Dans la forme, cette épigraphe est plus qu'un simple "bord d'œuvre [placé] au plus près du texte"⁸⁸ à venir : située en début de préface, immédiatement à la suite des quelques phrases d'introduction biographiques sur Sade, elle fait lien entre Sade et la question du sadisme et de la pornographie et, donc, entre le texte de littérature et le débat idéologique.

Loin d'être une simple présence, l'"effet-épigraphe"⁸⁹ dont parle Gérard Genette, la citation de Michel Foucault peut être mise en regard d'une partie de l'œuvre fictionnelle de Carter, en particulier *PNE* et plusieurs nouvelles de *FW*. La citation renferme en effet la question de la jouissance qui est omniprésente dans la fiction cartérienne, et sert même d'amplificateur dans la mesure où elle se déploie du côté de l'intertexte sadien. Les termes de la citation mettent bien en évidence la jouissance comme "principe du plaisir poussé jusqu'au bout"⁹⁰, par delà toute limite, jusqu'à la mort ou la folie. Ils font également apparaître le désir dans son lien d'"opposition"⁹¹ avec la jouissance, dans le sens où la jouissance doit être refusée pour être atteinte sur l'échelle renversée du désir.

Il ne nous semble pas anodin que la citation de Foucault de même que la citation qui l'accompagne ("I am not the slave of the Slavery that dehumanised my ancestors", 3) débutent toutes deux par une construction grammaticale

⁸⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 150.

⁸⁸ Genette, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁹ Genette, *ibid.*, p. 148.

⁹⁰ François Marty, *ibid.*, p. 14.

⁹¹ Précisons qu'il ne s'agit pas vraiment d'une opposition binaire. Il faut que la jouissance soit refusée pour être atteinte sur l'échelle renversée du désir.

négative. Cela, semble-t-il, situe l'attitude critique adoptée par Carter, "en opposition", une position "contre" (le "contre" que l'on retrouve d'ailleurs dans "controverse"), et qui correspond bien au caractère intentionnellement polémique de la préface.

C'est donc sous le signe de la polémique qu'est placé *SW*, accompagné d'une propension certaine de la part de Carter à l'exagération et la provocation. L'expression "moral pornographer" utilisée par Carter résume bien ce ton si particulier qui émerge de la lecture de l'essai. Nous pouvons imaginer que l'expression ferait bondir certaines féministes, tant son caractère oxymoronique va à l'encontre de leur vision de la pornographie ainsi que nous l'avons précédemment montré.

En s'intéressant à la pornographie, Carter reprend un des débats favoris du mouvement féministe. Elle se retrouve finalement face à la même difficulté⁹² à laquelle sont confrontées les féministes, à savoir tracer une frontière précise entre ce qui est pornographique et ce qui ne l'est pas. Il semble que c'est de cette difficulté, si ce n'est une impossibilité, à cerner les contours de la pornographie qu'a émergé l'expression "moral pornographer" (19).

Pour Carter, l'écrit pornographique est placé du côté du mythe : "Since all pornography derives directly from myth, it follows that its heroes and heroines, from the most gross to the most sophisticated, are mythic abstractions" (6). A ses yeux, en regard de sa vision négative du mythe ("consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth" 5), la pornographie se joue sur la scène de l'universel et de la représentation archétype, avec ce que cela implique en terme de vision réductrice :

The nature of the individual is not resolved into but is ignored by these archetypes, since the function of the archetype is to diminish the unique "I" in favour of a collective, sexed being which cannot, by reason of its very nature, exist as such because an archetype is only an image that has got too big for its boots and bears, at best, a fantasy relation to reality (6).

Carter met en opposition la dimension d'universalité, et peut-être donc d'indifférenciation, qui prévaut dans la pornographie, à la notion du subjectif, et donc peut-être de différence et d'"unicité" inhérente à la nature du sujet : "Myth deals in false universals, to dull the pain of particular circumstances" (5). Le caractère figé et stéréotypé des films ou écrits pornographiques n'est plus à démontrer, mais il nous semble que le propos se situe ailleurs. Il est vrai qu'en s'aventurant ainsi sur le terrain de prédilection de certaines féministes, il est difficile pour Carter d'en éviter les écueils.

Ainsi, sans que son propos soit toujours clair, Carter fait allusion à une notion de "réalité" qui ferait défaut à la pornographie : "any glimpse of a real man or a real woman is absent from these representations of the archetypal male and female" (6). Carter oppose le monde fantasmatique auquel la pornographie renvoie ("timeless, placeless fantasy" 19) et le monde "réel" ("the real world" 19). Il ne nous semble pas que la notion de "réel" dans le sens de réalité et, donc, de vérité ait une pertinence en terme de représentation.

⁹² Précisons que les féministes les plus extrêmes n'envisagent pas l'entreprise comme délicate ou problématique. Ainsi que le suggère Nicci Gerrard, pour certaines féministes, la pornographie "included almost *anything* sexually expressive".

Le caractère subversif de l'essai tient probablement à ce que Carter ait pu prendre position "en faveur" de la pornographie⁹³ d'une part et, d'autre part, qu'elle ait pu considérer une certaine forme de pornographie comme de l'art. Cette position trouve son illustration bien sûr dans l'intérêt porté au texte sadien et dans l'approche pour le moins inhabituelle dont elle l'aborde. En effet, en estimant que Sade mérite une attention particulière en raison de "his refusal to see female sexuality in relation to its reproductive function" (1), Carter s'est attirée certaines inimitiés⁹⁴. Il est vrai qu'il peut paraître pour le moins surprenant qu'une féministe accorde un crédit positif à Sade en ce qui concerne les relations avec la "gent féminine". Pourtant, le point de vue de Carter, pour provocateur qu'il soit, n'est pas dénué d'intérêt : il remet en question le point de vue répandu selon lequel la censure de Sade au XVIII^e siècle tenait aux atteintes à la décence publique. Carter, pour sa part, considère que ce sont précisément ces remises en question d'un ordre et de règles établis par le pouvoir qui en ont fait un auteur subversif, et donc, condamnable.

Il apparaît clairement que pour Carter, Sade appartient à la forme de pornographie estampillée "art" ("pornography [...] labelled "art" or "literature" ", 19), et c'est ce qui fait que certains estiment la lecture d'un tel texte "safe" (19). C'est ainsi que Carter a créé l'expression "moral pornographer", qui a dû se faire dresser les cheveux de la tête de plus d'une féministe. Même si l'expression est insolite et intéressante, l'analyse que l'auteur en donne nous éloigne du domaine de la littérature et de l'art.

But the more the literary arts of plotting and characterisation are used to shape the material of pornography, the more the pornographer himself is faced with the moral contradictions inherent in real sexual encounters. He will find himself in a dilemma; to opt for the world or to opt for the dream? Out of this dilemma, the moral pornographer might be born (19).

Evoquant à nouveau la "vertu" de la référence à la "réalité" ("real sexual encounters"; "world" 19), Carter inscrit le texte en question sur le versant de l'extra-textuel. Par ailleurs, en appeler à plusieurs reprises à un lecteur "réel" et son rapport au "monde" ainsi qu'à l'effet susceptible d'être provoqué par la pornographie, ramènent, pour ainsi dire, l'œuvre en question au rang de pur produit, loin du monde de la littérature :

The more pornographic writing acquires the techniques of real literature, of real art, the more deeply subversive it is likely to be in that the more likely it is to affect the reader's perceptions of the world (19).

⁹³ Elle rejoint en ce sens l'attitude provocatrice de Nadine Strossen et de son livre *Defending Pornography* présenté par Nicci Gerrard, *op. cit.*

⁹⁴ Andrea Dworkin considère que l'analyse que fait Carter de Sade est "something unnaturally marvellous" (*Pornography: Men possessing Women*, London, The Women's Press, 1981, p. 88). Nous noterons en passant l'utilisation malvenue, mais révélatrice, de la référence à une notion de nature. Suzanne Kappeler accuse Carter d'une lecture fondamentalement erronée ("misreading") de Sade, "dazzled by the offer of equal opportunities" (*The Pornography of Representation*, Cambridge, Polity Press, 1986, p. 135).

Que ce soient les féministes les plus "dures" comme par exemple Dworkin ou MacKinnon qui jouent les "Big Sisters"⁹⁵ en vue de protéger les victimes de dangers spécieux, ou bien les féministes les plus "souples" et extravagantes comme Carter ou Nadine Strossen ("I'm a free-speech absolutist"⁹⁶), toutes avancent des affirmations quant à l'impact produit sur le public, qu'il soit positif ou négatif d'ailleurs, s'aventurant ainsi sur le terrain de la sociologie et de l'idéologie⁹⁷. De là à penser qu'en s'aventurant sur le terrain de la pornographie, on ne puisse faire l'économie de l'idéologie, il n'y a qu'un pas.

Ainsi, nous nous demanderons si le débat sur la pornographie n'est pas un débat piégé d'avance. En effet, à quoi bon essayer de tracer une frontière entre ce qui relèverait de la pornographie et ce qui n'en relèverait pas ? Outre que le débat ne se déroule que sur la scène idéologique, il semble que, par les positions qu'il inscrit, il nous éloigne bel et bien définitivement de la scène artistique. Par les positions qu'il inscrit, ce débat nous semble donc un débat stérile puisqu'il n'ouvre aucune perspective sur la scène littéraire.

Nous ne nous engagerons pas nous-même sur ce terrain. Toutefois, nous pointerons que le rejet énergique, appuyé et sans concession de la pornographie de la part de certaines féministes est indéniablement symptomatique. Contrairement à Carter qui irait plutôt voir du côté de cette "chambre interdite", des féministes radicales comme Dworkin, par exemple, en ferment, voire en interdisent l'accès avec une virulence telle, qu'elle s'apparente à une sorte de déni : au-delà des représentations "classiques" de la femme soumise et souvent rudoyée, quel au-delà énigmatique entendent-elles dénier ? S'agirait-il pour elles de ne rien vouloir savoir d'une certaine altérité, sur l'énigme de l'Autre ? La question est ouverte.

A première vue, il semblerait que Carter soit tombée dans le même écueil que les personnes qui se sont intéressées à la question de la pornographie, à savoir qu'elle se retrouve occuper la scène idéologique. Ainsi, bien que son invention de "moral pornographer" soit attrayante, elle implique cependant un modèle et des visées d'ordre plutôt sociologiques et politiques⁹⁸. Le "pornographe moral" serait "an artist who [...] projects a model of the way such a world might work" (19), et dont le but ("his business" 19) serait critique :

And that is because sexual relations between men and women always render explicit the nature of social relations in the society in which they take place and, if described explicitly, will form

⁹⁵ L'expression est de Nadine Strossen, citée par Nicci Gerrard, *ibid.*.

⁹⁶ Gerrard, *ibid.*

⁹⁷ A la question de la journaliste Nicci Gerrard, "but isn't it true that fantasy can leak into real life, infect it?", Nadine Strossen a répondu : "Of course it can. Pornography affects us and may corrupt us —though it might liberate us too" (Nicci Gerrard, *ibid.*).

⁹⁸ Cela rejoint le point de vue Sarah Gamble qui estime que "one of [Carter's] primary purposes in the book is to urge women to repudiate the dubious status of passive, suffering martyr" (Gamble, *ibid.*, p. 100). (C'est nous qui soulignons).

a critique of those relations, even if that is not and never has been the intention of the pornographer (20).

En y regardant de plus près pourtant, nous ne pouvons pas ne pas remarquer la présence du conditionnel dans la description faite de ce "pornographe moral" : "The moral pornographer would be an artist [...]. A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between the sexes" (19). Finalement, peut-être pouvons-nous considérer cette forme grammaticale comme le témoin de l'impasse de cette idée de "pornographe moral".

Nous relierons ces remarques avec le vœu que semble formuler Carter au terme de cette préface polémique : "I would like to think that he [Sade] put pornography in the service of women, or, perhaps, allowed it to be invaded by an ideology not inimical to women" (37). Carter clôture la préface par un "wishful thinking", et inscrit ici une dimension de fantasme dans la manière dont elle approche ce "monstruous and daunting cultural edifice" (37) qu'est Sade.

Outre que Carter émet finalement certaines réserves⁹⁹ quant au potentiel "féministe" de Sade qu'elle avait précédemment mis en évidence, l'auteur clôt la polémique en introduisant pour la première fois du texte littéraire, selon toute probabilité¹⁰⁰ un extrait du texte sadien :

Charming sex, you will be free: just as men do, you shall enjoy all the pleasures that Nature makes your duty, do not withhold yourself from one. Must the more divine half of mankind be kept in chains by the others? Ah, break those bonds: nature wills it (37).

Bien que d'un point de vue du fond, l'extrait vienne corroborer le point de vue et les réserves de Carter — en même temps que Sade en appelle à une "libération" de la femme avant l'heure, c'est tout de même à la notion de nature qu'il en appelle pour justifier ces invitations —, d'un point de vue de la forme, cet insert vient faire coupure au débat qui se déroule sur la scène idéologique en introduisant du texte littéraire.

De manière parallèle, nous pouvons nous demander si la véritable prise de position de Carter dans ce débat sur la pornographie ne résiderait pas plus dans la forme que dans le fond. Par exemple, il nous semble qu'au-delà de la signification de l'expression "moral pornographer", l'intérêt principal réside dans le caractère paradoxal de l'expression qui fait se frotter deux termes qui, de prime abord, ne sont pas destinés à voisiner. L'effet qui en résulterait serait alors la production d'un effet de surprise chez certains, de choc et d'outrage chez d'autres.

Par ailleurs, nous avons pu remarquer que l'auteur de l'essai n'est pas avare dans l'utilisation de nombreuses allusions crues et images à caractère sexuel. Nous citerons deux exemples :

⁹⁹ Que ce soit Dworkin ou Kappeler, toutes deux ont passé sous silence ces réserves qui leur auraient permis de nuancer leur propos.

¹⁰⁰ Aucune référence n'est donnée quant à l'origine de l'extrait. Carter se contente de l'introduire par ces mots : "And give the old monster his due; let us introduce him with an exhilarating burst of rhetoric: [...]" (37).

The text that had heretofore opened up creamily to him, in a dream, will gather itself together and harshly expel him into the anguish of actuality (19). Writing that can "pull" a reader just as a woman "pulls" a man or a man "pulls" a woman (17).

C'est de la proximité, de la friction pourrait-on même dire, de ces termes à connotation sexuelle qu'un dire se fait jour.

De même, la provocation verbale délibérée dans l'utilisation répétée de "fuck" dit quelque chose :

Sade declares unequivocally for the right of women to fuck [...]. He urges women to fuck as actively as they are able, so that powered by their enormous *[sic]*¹⁰¹ and hitherto untapped sexual energy they will then be able to fuck their way into history and, in doing so, change it (27).

Carter ramène le débat sur le terrain dont les féministes ne veulent en fait rien savoir : "fuck" et la pornographie.

L'excès de l'expression et la crudité du vocabulaire ne seraient-ils pas la réponse de Carter — si tant est que le débat mérite réponse — dans ce débat parfois stérile, souvent intolérant et extrémiste ? Ce discours ironique que sous-tend le texte vient, à son tour, faire coupure, barrant ainsi la scène idéologique, et introduisant le lecteur à une autre scène.

Au terme de la préface, Carter déclare que *SW* "is an exercise of the lateral imagination" (37). L'adjectif "lateral" dit effectivement ce regard "de côté" que porte Carter par l'intermédiaire de l'excès délibéré. Par le truchement de ce trait ironique, oblique, qui vient faire coupure, le débat est détourné, pris de biais pour être biaisé et transporté ailleurs, sur une autre scène : l'alibi de la fiction. Le propos délibérément provocateur de Carter est l'empreinte de cet "exercice d'imagination". Nous pouvons nous demander si, au terme de cette préface, le discours ironique ne serait pas la trace ultime et résiduelle qui ferait sens, au-delà du monologisme qu'installe le débat idéologique. Il ne serait alors plus question de savoir ce qui est pornographique ou ne l'est pas¹⁰², de connaître l'effet produit ou non sur un auditoire, ni d'installer un débat, en termes binaires ou non.

En d'autres termes, c'est la dimension de fiction et de fantasme qui seraient porteurs d'une certaine vérité, une *vérifiction*, qui est bien loin de *la* vérité ou *des* vérités que l'idéologie se propose de mettre à jour et/ou de combattre.

Les prises de position idéologiques de Carter sont indéniables, mais elles n'incarnent aucune sorte de vérité ni ne font sens. L'idéologie installe une dimension qui est de l'ordre du "tout", dans le sens où aucune fuite du discours n'est possible. Il nous semble que l'idéologie vit de l'illusion de la maîtrise des idées, faisant ainsi probablement

¹⁰¹ C'est nous qui mettons entre crochets.

¹⁰² Nous remarquerons que Carter ne s'aventure pas véritablement sur ce terrain d'ailleurs. Fidèle à ses attaques socio-politiques, elle assimile l'érotisme à une certaine forme de pornographie : "eroticism, the pornography of the elite" (*SW*, 17). Ce qui est à retenir d'une telle affirmation est le caractère indéniablement provocant, qui vise à heurter et secouer le lecteur. Nous pensons que c'est ici que le texte fait friction.

l'impasse sur la question de la division du sujet et de la défaillance du discours. Elle se présente comme un "tout" organisé, "phallicisé" autour des idées, et s'oppose donc en tout point à la littérature, qui est faite de failles, de trous, d'entrelacs.

La littérature appartient à la dimension de ce que Lacan a appelé le "mi-dire", qui "ne revient pas à dire à moitié"¹⁰³ —ce dont on pourrait peut-être accuser l'idéologie—, mais "à ne pas se satisfaire de dire"¹⁰⁴. Il nous semble que dans le domaine de l'art, "l'homme ne cesse de parler de ce qui lui échappe"¹⁰⁵. Citant Lacan, Pierre Kaufmann parle du "furet du désir", "toujours réactivé par le vide du manque, [qui] ne s'exprime que dans une parole impuissante à le dire explicitement"¹⁰⁶.

Là où l'idéologie clôt, la littérature se fait ouverture. Contrairement à l'idéologie, quelque chose dans la littérature ne cesse pas de s'écrire au détour des mots, des assonances de la langue qui font résonner sens et non-sens, au détour du texte porteur et générateur d'ambiguïté. Ainsi, lorsqu'il est question de littérature, il apparaît que l'idéologie ne résout rien ; elle peut, tout au plus, permettre de relancer la fiction.

"Pornographic pictures, movies and narrative fiction are the pure forms of sexual fiction, of the fiction *of* sex"¹⁰⁷ : cet énoncé fait bien sûr entendre le point de vue de Carter qui pose la sexualité non comme une entité biologique, mais du côté du social et du politique. Mais, il est intéressant et primordial d'aller au-delà de l'univocité de l'énoncé idéologique : en effet, dans l'expression "the fiction *of* sex" se dit autre chose que la seule question d'une fiction dans le sens d'une pure invention ou d'un mensonge. A travers l'expression dont l'ambiguïté est rehaussée par les italiques de la préposition, s'écrit également que "sex" peut faire fiction dans le sens d'une création littéraire.

Ainsi, pour parodier Lacan¹⁰⁸, nous estimerons que Carter-auteur de fiction précède Carter-idéologue, et que donc, c'est Carter l'artiste qui "fraie la voie".

¹⁰³ Vasse, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁴ Vasse, *ibid.*, p. 89.

¹⁰⁵ Pierre Kaufmann, *L'apport freudien*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 240.

¹⁰⁶ Kaufmann, *op. cit.*, p. 240.

¹⁰⁷ Carter, *SW*, p. 17.

¹⁰⁸ Dans son "hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein", Lacan avance que "le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie" (Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 192-193).

The whippings, the beatings, the gougings, the stabbings of erotic violence reawaken the memory of the social fiction of the female wound, the bleeding scar left by her castration, which is a social fiction as deeply at the heart of Western culture as the myth of Œdipus, to which it is related in the complex dialectic of imagination and reality that produces culture. Female castration is an imaginary fact that pervades the whole of men's attitudes towards women and our attitude to ourselves, that transforms women from human beings into wounded creatures who were born to bleed (Carter, *SW*, 23).

Il est intéressant de noter que le début de la citation pourrait servir de justification ou d'interprétation aux personnes désireuses de trouver et de définir un sens précis et stable, extra-textuel, à *PNE* par exemple, ou bien à certaines nouvelles de *FW*. Par ailleurs, lorsque Carter met en avant de façon catégorique le caractère fictif de la castration féminine incarnée par ce qu'elle nomme "la blessure de la femme" ou bien "la cicatrice en sang", il nous semble qu'une clôture se met en place.

Dans les deux cas, il apparaît que la référence idéologique équivaut à un verrouillage puisqu'elle concerne la seule scène du débat d'idées. Elle installe ce que l'on pourrait appeler un "su" qui s'oppose à la dimension d'"insu", d'inconscient, présent au cœur de la fiction littéraire. Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, les prises de position de Carter ont servi de refuge et ont été utilisées pour répondre à la question "mais que veut dire l'auteur ?" ou bien "que veut dire ce roman ?", dans le sens d'une recherche de significations possibles. Mais, lorsqu'il est question de littérature, la question nous semble inappropriée. Nous détournerons donc le sens du verbe "vouloir dire" pour le prendre au pied de la lettre, c'est-à-dire dans le sens que quelque chose pousse et "veut se dire" dans le texte de littérature, "cette pulsation, cette fente par quoi quelque chose d'insu — d'inconscient— s'ouvre et se ferme aussitôt qu'appréhendé par la conscience"¹⁰⁹. C'est ce "vouloir-se-dire" qui permet et engendre la lecture, comme si un "désir-lire" émergeait d'un "désir-dire". Il s'agit d'une lecture ouverte, qui se déploie à l'infini puisqu'il ne s'agit pas de découvrir ce que le texte signifie. Lorsqu'il est question de littérature, "il n'y a pas de dernier mot mais une relance des mots épuisés, une relance épuisante des mots toujours neufs"¹¹⁰.

En fait, il nous importe peu de savoir que Carter rejette la question de la castration féminine ("Female castration is an imaginary act" 23) sur le versant des fantasmes masculins. En revanche, la façon dont les replis de ses textes fictionnels explorent cette question de la castration féminine, de la différenciation sexuelle et celle de l'Autre sexe nous intéresse au plus haut point¹¹¹.

Finalement, la littérature ne se différencierait-elle pas de l'idéologie principalement en ce qu'elle ne fournit aucune réponse stable, mais est plutôt engagée dans un "processus" d'exploration ouvert et protéiforme, dont le

¹⁰⁹ Kaufmann, *ibid.*, p. 539.

¹¹⁰ Daniel Sibony, *ibid.*, p. 158.

¹¹¹ Notons que la castration féminine, que Carter considère comme une fiction, dans le sens d'une invention, fait retour comme fiction littéraire, comme si la création s'originait autour d'une inexistence, d'un vide, dans un jeu où l'absence se fait présence.

but n'est pas de représenter tel ou telle idée pour la promouvoir ? Contrairement à l'approche idéologique, "la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait *de* quelque chose ; ou mieux : qu'elle en sait quelque chose"¹¹².

En suivant la distinction faite par Lacan entre le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, l'idéologie ne se situerait-elle pas du côté de l'Imaginaire, c'est-à-dire sur le versant du semblable, "pris dans le tissu du représentable et du possible"¹¹³ ? Il semblerait alors que l'idéologie s'oppose à la littérature en ce qu'elle fait l'impasse sur cette "béance infranchissable", cette part de Réel "comme l'irreprésentable et l'impossible comme tels"¹¹⁴, "inassimilable"¹¹⁵, et s'en tient à la seule dimension d'imaginaire, et donc, aux semblants.

C'est ainsi qu'utiliser les positions idéologiques de Carter comme trame de lecture de sa fiction revient à effectuer ce que l'on pourrait appeler une "lecture imaginaire" : le texte idéologique devient alors un pôle identificatoire, la fiction littéraire et l'idéologie étant installées en miroir. En positionnant ainsi les textes sur l'axe des identifications imaginaires, nous assistons à un désinvestissement du lecteur en tant que tel. Plutôt que d'y engager une part de désir et donc, une part d'inconscient, et de se laisser traverser par la lecture de sorte que cette lecture vienne faire coupure au texte, ce lecteur installe une relation duelle dont il s'exclut. En s'en remettant au discours idéologique d'une part, et en mettant en regard le texte fictionnel et les prises de position de Carter d'autre part, le lecteur court-circuite l'effet-coupure que produit la lecture : la lecture se déroule sur une autre scène ; le lecteur n'est pas traversé par la coupure¹¹⁶.

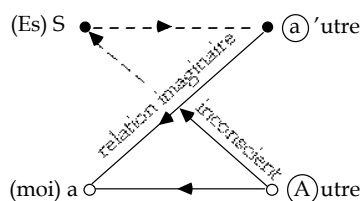
¹¹² Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 19.

¹¹³ Jean-Claude Milner, *Les noms indistincts*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 9.

¹¹⁴ Milner, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁵ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 55.

¹¹⁶ Nous nous proposons d'utiliser le schéma L de Lacan (*Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 53) pour mettre en évidence ce que nous avons choisi d'appeler une "lecture imaginaire". Le lecteur installe la fiction et l'idéologie sur le seul axe a-a' de la relation imaginaire, en faisant l'impasse sur la "ligne de désir" qui vient couper le mur des semblants sur l'axe S-A.



Une telle lecture n'est pas anodine : il serait sans doute sévère d'affirmer qu'elle verrouille la fiction littéraire. Elle permet en tout cas très certainement de faire écran et de faire face à ce que le texte cartérien, comme tout texte de littérature d'ailleurs, invite à mettre une partie de soi dans la lecture. Le discours idéologique sert de cadre et fait barrière, et est sans doute une manière de se déprendre du caractère mortifère que peut engendrer la lecture de la fiction d'Angela Carter.

Il apparaît que si une dimension de vérité peut émerger, c'est de la scène de la fiction littéraire¹¹⁷. Nous choisirons donc de suivre Virginia Woolf qui considère que " [f]iction here is likely to contain more truth than facts"¹¹⁸.

B. CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE

1. L'ACCROCHE-REGARD

Depuis la mort d'Angela Carter en février 1992, les textes de l'auteur sont indéniablement le point de convergence de nombreux regards¹¹⁹, qu'il s'agisse du regard de la critique ou de celui du monde universitaire¹²⁰. Il est vrai que déjà depuis la fin des années 1970 la prose cartérienne avait été constamment l'objet d'intérêt dans le monde littéraire. Mais la mort prématurée et brutale de Carter ne serait peut-être pas complètement étrangère à l'intérêt si important dont ses textes sont l'objet¹²¹. Il n'est en effet pas rare que la mort d'un artiste déclenche une redécouverte (ou une simple découverte quelquefois) de ses oeuvres dans une mesure qui a quelque chose d'excessif par le contraste qu'elle présente avec l'intérêt et le crédit accordés à

¹¹⁷ "I prefer, where truth is important, to write fiction" (Virginia Woolf, *The Pargiters*, New York, Harcourt, 1977, p. 9).

¹¹⁸ Woolf, *A Room of One's Own*, London, Panther, 1928, 1977, p. 7.

¹¹⁹ "Angela Carter has become alarmingly "central" for all sorts of readers and researchers" (Lorna Sage, introduction to *Flesh and the Mirror*, London, p.3).

¹²⁰ "We're told by the President of the British Academy, Sir Keith Thomas, that last year alone —1992-3— there were more than forty applicants wanting to do doctorates on Carter, making her by far the most fashionable twentieth-century topic" (Sage, *op.cit.*, p. 3).

¹²¹ "Trop libres pour être admises de son vivant, les voix de la romancière anglaise nous parviennent enfin. En échos sauvages et ironiques.

Elles est un exemple de plus, tragique, de ce que la société demande aux écrivains, aux artistes : qu'ils meurent et "fassent posthumes" " (Josyane Savigneau, "Retrouver Angela Carter", *Le Monde des Livres*, 27 juin 1997, p. 1).

l'artiste de son vivant. Il va sans dire que cet argument fréquemment invoqué à la mort d'un artiste, ne saurait en aucun cas justifier à lui seul l'intérêt constant et, semble-t-il, croissant, porté aux textes de Carter¹²².

A l'évidence, loin de laisser indifférent, les textes de Angela Carter intriguent, questionnent et accrochent le regard. A cet égard, il est remarquable que la variété des regards portés ont ceci en commun qu'ils dénotent une intensité surprenante tant dans le dénigrement que dans la louange. Par exemple, Lorna Sage rapporte le rejet violent et l'ostracisme dont Angela Carter a été l'objet parmi ce qu'elle appelle les "feminists puritans and separatists" américaines :

Her later experience in Albany [...] where she taught writing in 1988 was not untypical: "the only snag is the Women's Studies dept., which is truly terrifying —really hard line radical feminists, who have virtually boycotted me."¹²³

Comment expliquer certaines réactions passionnées, si ce n'est passionnelles, suscitées par les textes cartériens ? Certaines réactions ont des allures de débat, voire de joute verbale par articles interposés, de telle sorte que l'entreprise est quelque fois proche de la caricature et installe ce qui ressemble fort à une ligne de front, avec "les pour" et "les contre".

Dans son article "The Dangers of Angela Carter"¹²⁴, Elaine Jordan, qui se trouve au coeur de ces "échanges", en pose d'ailleurs très bien les termes : "My title sounds as though I am joining the *attack* which in fact I mean to *counter*¹²⁵ by offering this paper".¹²⁶ Dans la "contre-attaque" dont il est question, trois critiques sont visés : il s'agit de Robert Clark, Patricia Duncker et Suzanne Kappeler¹²⁷. Les critiques font certes preuve d'une virulence qui témoignent d'une certaine superficialité d'analyse et, donc, de méconnaissance des textes. Mais il est tout de même marquant que Elaine Jordan revienne sur ces "attaques" à l'occasion de plusieurs autres articles.

¹²² A cet égard, nous rejoignons le point de vue de Lorna Sage qui affirme : "This is not just because —as Gore Vidal mischievously pointed out once upon a time— death can be a very wise career move for the artist" (*ibid.*, p. 3).

¹²³ Sage, *ibid.*, p. 41.

¹²⁴ Elaine Jordan, "The dangers of Angela Carter", Isobel Armstrong ed., *New Feminist Discourses*, London, Routledge, 1992.

¹²⁵ C'est nous qui soulignons.

¹²⁶ Jordan, *op. cit.*, p. 119.

¹²⁷ Les articles et les auteurs en question sont les suivants : Patricia Duncker, "Re-imagining the Fairy Tale : Angela Carter's Bloody Chambers", *Literature and History* X, 1, Spring 1984, pp. 3-14 ; Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation* (London : Polity Press, 1986), pp.133-137 ; Robert Clark, "Angela Carter's Desire Machine", *Women's Studies* XIV, 2, 1987, pp. 147-161.

La même critique, à propos d'un article de John Bailey paru dans le *New York Review of Books*¹²⁸ juste après la mort de Carter, article qui se voulait clairement dépréciateur par son ton proche de la suffisance, prendra une nouvelle fois fait et cause pour Carter, contre Bailey. Beaucoup d'énergie et de passion sont déployées dans ce jeu "des pour et des contre".

Une chose est certaine, les textes d'Angela Carter sont à l'origine de lectures et de prises de position diverses : critique virulente ou profonde admiration témoignent de l'attrait que suscitent ces textes, et dénotent également que quelque chose est touché chez ces lecteurs.¹²⁹ La force des réactions montre que quelque chose de fascinateur opère, comme si les textes relevaient d'une sorte de *fascinus* qui "arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher"¹³⁰.

A cet égard, la critique de Auberon Waugh à propos de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*¹³¹ révèle un intérêt certain, pas tant pour l'analyse qui est faite du livre — la critique ne consiste en fait qu'en un résumé sommaire de l'intrigue — que pour ce qu'elle révèle de cette double dimension d'attraction-répulsion souvent inhérente à la question de la fascination. Après avoir fait part de sa fascination pour *The Infernal Desire Machine of Doctor Hoffman* ("[...] I can only testify that I read it enthralled, fascinated and bewitched"), le critique fait part d'un certain trouble ("perhaps I have been unable to convey the joys of Miss Carter's book") qui tient visiblement, en partie, à la résistance qu'offre le texte à sa lecture. De manière plus précise, le critique ne parvient pas, ainsi qu'il le souhaite visiblement, à délimiter les contours de ce qui, dans le texte, relèverait du rêve, ou du fantasme, et de ce qui relèverait de la réalité ("when fantasy and reality become confused")¹³², ce qui, semble-t-il, lui permettrait de dompter et d'organiser ce qui ressemble fort, à ses yeux, à un débordement. Pour Waugh, "the fantastic, the bizarre and the illogical can only succeed in a narrative, if they are described objectively, as deadpan as possible".

Devant cette résistance du texte à l'organisation et à la maîtrise, le critique opte, sans la moindre justification, pour un rejet du texte. Ainsi, ce texte qui résiste devient "hallucinatory" et, finalement, "the whole thing becomes a bore." De sorte qu'une des façons de se "déprendre" du trouble engendré par le texte cartérien semble consister,

¹²⁸ "Fighting for the Crown", *ibid.*, pp.9-11.

¹²⁹ A propos de l'article dépréciatif de Bailey, Elaine Jordan affirmera que "[it] set my teeth on edge" ("The Dangerous Edge", Lorna Sage ed., *ibid.*, p. 191). Quelque chose est touché, au sens propre du terme.

¹³⁰ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 11.

¹³¹ "The Surreal Thing", *The Spectator*, 20 May 1972. (Carter, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), Harmondsworth, Penguin, 1982).

¹³² Nous laissons volontairement de côté l'absence de problématisation de la part de Waugh de la fiction comme représentation de la réalité et de l'illusion référentielle produite par la fiction.

pour Waugh, en un déni de la fascination première — témoin que, de toute évidence, "des choses se passent" entre lecteur et critique — et en un abandon pur et simple du texte. A ce titre, la dernière phrase de l'article vient confirmer ce retrait de l'espace textuel : "Miss Carter's wild, popping eye never wavers". Il n'est pas anodin que Waugh clôt ainsi l'article par le propre regard d'Angela Carter.

Alors que l'article avait, dans un premier temps, mis l'accent sur ce regard de Waugh qu'accrochait le texte de Carter, voilà qu'il semble maintenant éluder ce regard troublant, voire effacer son propre regard pour ainsi dire, au profit de celui de Carter. Une boucle est bouclée : il y a, pour ainsi dire, restitution d'un regard et retour au texte sans que, semble-t-il, le regard de Waugh n'ait finalement accroché, ni "vacillé" — pour reprendre le terme utilisé par Waugh. Ce geste textuel a quelque chose d'ironique en disant peut-être plus qu'il n'y semble au départ. En effet, quoique Waugh rejette ce texte "fascinant", c'est bel et bien sur l'oeil, organe de la fascination par excellence, qu'il revient et termine son article¹³³.

Cet article, pratiquement dénué d'intérêt d'un point de vue du fond, en laisse à entendre pourtant plus qu'il n'y paraît sur ce qu'il en est de la relation d'une partie du lectorat de Carter avec ses textes "fascinants" et, peut-être, de ce qu'il en est, d'une manière plus large, de la relation de tout lecteur avec un texte de fiction. En effet, il nous donne à lire la résistance du critique à la "prise" du texte et "entendre" son silence soudain quant à sa fascination première, faisant ainsi émerger des questions. Que recèle cette fascination pour qu'elle soit éludée de manière aussi prompt et soit finalement tue? Qu'en est-il du ravissement du texte pour que Waugh s'y dérobe aussi doctement? Il ne réside bien évidemment aucun intérêt à conjecturer sur ce qu'il en est pour Waugh lui-même de sa relation avec le texte de Angela Carter — d'ailleurs, comment le pourrait-on ? En revanche, ces questions permettent de problématiser la question de la relation de fascination qui peut exister entre un texte et son lecteur, cette relation dans laquelle un inconscient parle à un autre inconscient.

Bien qu'il puisse paraître étonnant que Waugh ait choisi l'ennui comme substitut à la fascination, il faut admettre que l'ennui est un mécanisme de défense à toute épreuve pour qui entend résister à l'emprise que peut représenter la fascination. Effectivement, en tant qu'affect, et comme effet de la manifestation de l'Autre, l'ennui, voisin de l'indifférence, détache le regard du texte, délie le lien textuel en même temps qu'il "délit" le texte. Il n'y a alors plus de lecture possible et le texte est renvoyé dans les limbes.

2. MEDUSE OU PERSEE ?

Il semble qu'en acceptant d'être fasciné par un texte littéraire, ici, en l'occurrence, par les textes d'Angela Carter, le lecteur accepte d'y mettre une partie de soi et de se laisser ravir (dans le sens d'"enchanter") par ce que le texte offre d'illusion d'un ravissement (dans le sens de "rapt") d'une partie de soi. Cette entreprise de ravissement (dans

¹³³ Ceci rappelle les interrogations de Caillois citées par Lacan concernant le rapport entre les yeux et les ocelles dans l'exercice de la fascination : "il s'agit de comprendre si ils [les ocelles] impressionnent par leur ressemblance avec des yeux, ou si au contraire, les yeux ne sont fascinants que de leur relation avec la forme des ocelles. Autrement dit, ne devons-nous pas à ce propos distinguer la fonction de l'oeil de celle du regard?" (*Le Séminaire*, Livre XI, p. 70).

les deux sens du terme) à l'œuvre dans l'exercice de fascination n'est, par ailleurs, pas sans relation avec "l'Inquiétante Etrangeté" de Freud, "cette expérience infiniment troublante [...] où le familier, l'intime et l'étranger se mêlent"¹³⁴.

A ce titre, les romans et les nouvelles de Angela Carter relèvent de cette entreprise de fascination en ce sens qu'il font résonner les deux aspects de l'expérience de "l'Inquiétante Etrangeté". D'un côté, il est indéniable que les textes de Angela Carter, à l'instar de nombre de textes de littérature, offrent une caisse de résonance à ce qui habite le lecteur, au connu du lecteur — le "heim" que l'on retrouve dans l'expression allemande "Unheimliche", le "chez-soi" du lecteur. Mais, d'un autre côté, cette part intime, qui peut se révéler être "part maudite" d'ailleurs, ainsi exposée, prend des allures inquiétantes à être dévoilée de la sorte. Dans cette perspective, le texte vient alors en miroir, comme autre, et a ainsi à voir avec une dimension qui a quelque chose d'identificatoire. En ce sens, ce processus créerait une sorte d'espace commun et unique fait du lecteur et du texte.

Au coeur de la relation de fascination se trouve la question du regard : il s'agit du regard porté sur le texte par le lecteur bien sûr, mais il faut ajouter que lorsque l'on parle de la fascination qu'"un texte exerce" sur un lecteur, l'expression utilisée donne l'illusion que le texte serait actif d'une certaine manière, qui nous échapperait, comme s'il mettait "lui aussi" en action un regard dans ce jeu de fascination. Cette illusion rappelle Maurice Merleau-Ponty qui signale "que nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde"¹³⁵. Il n'est certes pas question de feindre d'ignorer l'existence de l'instance productrice du texte qui est, elle, bel et bien à l'origine d'un regard projeté dans l'écriture.

En tant que lecteur, être "accroché" par un texte implique que ce texte vous touche non pas seulement émotionnellement, mais au sens propre du terme, dans un travail de lecture qui toucherait au corps. Dans cette élaboration, le texte n'est plus seulement accroche-regard ; il s'inscrit dans un travail d'écriture et de lecture qui a à voir avec ce que Lacan appelle la *lalangue*, c'est-à-dire une langue où se manifesteraient les effets de l'inconscient, liée au corps et, donc, chargée de significations¹³⁶. C'est précisément un essai d'articulation de ce qui, dans un texte, nous touche, une "lecture habitée" pour ainsi dire¹³⁷.

¹³⁴ Jean-Bertrand Pontalis, *Télérama* n° 2567, 27 mars-2 avril 1999, p. 53. Pontalis mentionne par ailleurs que cette "expérience troublante" est "au fond celle de l'analyse même". Nous renvoyons également au texte de Freud, en particulier à la dimension de refoulé en jeu : "L'étrangement inquiétant est donc aussi [...] le chez-soi [*Das Heimische*], l'antiquement familier d'autrefois. Mais le préfixe *un* par lequel commence ce mot [*Unheimliche*] est la marque du refoulement" (*L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 252).

¹³⁵ Cité par Lacan, *op. cit.*, p. 71.

¹³⁶ "Lalangue sert à toute autres choses qu'à la communication. C'est ce que l'expérience de l'inconscient nous a montré, en tant qu'il est fait de lalangue, cette lalangue dont vous savez que je l'écris en un seul mot, pour

Indéniablement, ce travail de lecture, dans lequel le lecteur est touché par un texte, s'inscrit dans une dimension qui a quelque chose d'une fascination transférentielle¹³⁸. En effet, en sachant que "pour pouvoir lire un texte, il faut y mettre de son savoir inconscient"¹³⁹, la question se pose alors de savoir si, eu égard à cette fascination, le lecteur va y mettre beaucoup/*beau-coût*"¹⁴⁰ de son savoir inconscient au point d'y laisser une partie de sa peau.

Dans sa critique de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, Auberon Waugh choisit de ne pas être ravi par le roman, au risque, on peut toujours le supputer, de se voir ravi par trop de fascination, et de se perdre dans le texte.

S'il est vrai que, dans bien des cas, une certaine fascination se trouve être à l'origine de l'intérêt porté à un texte, il n'en reste pas moins qu'il apparaît primordial de s'en détacher. Cette relation qui fait que l'on accrocherait trop fort au *fascinus* du texte, ce pourrait être "le mauvais oeil" dont parle Lacan, qui "a pour effet d'arrêter le mouvement"¹⁴¹. "Arrêter le mouvement" de la lecture revient à l'éviter comme dans le cas de Waugh, ou bien à la manquer en étant pris au piège du texte. Dans ce dernier cas, cela pourrait signifier, par exemple, manquer l'ironie d'un texte par manque de recul. Cela reviendrait, par conséquent, à s'en tenir à un plan imaginaire où, en l'absence de distance, le lecteur accrocherait au fantasme du texte. Pour le lecteur "accroché" à un texte par trop de fascination, le texte devient ce que Michel David appelle un "texte-méduse"¹⁴². La métaphore est osée puisqu'elle implique un jeu de regards mortel dans lequel le texte est le vainqueur.

Lire un texte reviendrait alors à trouver un équilibre entre, d'un côté le fantasme qui vous accroche et, de l'autre, le symptôme qui fait accroc.

Une question demeure : que donnent à lire et à entendre certains textes d'Angela Carter pour qu'ils se révèlent être aussi fascinants pour nombre de lecteurs ? "L'objet-texte devient — au-delà de la fascination ou de son

désigner ce qui est notre affaire à chacun, la langue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi" (Lacan, *Le Séminaire*, Livre XX, p. 126).

¹³⁷ "Mais la langue sert-elle d'abord au dialogue? Comme je l'ai autrefois articulé, rien n'est moins sûr" (Lacan, *op. cit.*, p. 126).

¹³⁸ Notons que cette fascination transférentielle n'est pas sans lien avec la relation transférentielle en jeu dans l'analyse.

¹³⁹ Michèle Rivoire, séminaire du CERAN, janvier 1999, Université Lumière-Lyon II.

¹⁴⁰ "Le savoir vaut juste autant qu'il coûte, *beau-coût*, de ce qu'il faille y mettre de sa peau" (Lacan, *ibid.*, p. 89).

¹⁴¹ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 107.

¹⁴² Michel David, *ibid.*, p. 49.

incompréhensibilité — le semblant de l'objet intime et insu de son spectateur"¹⁴³ : dans cette remarque, Michel David résume bien ce qu'il en est de cet "au-delà de la fascination". Le texte est tout d'abord un habillement et, en ce sens, se positionne comme autre, c'est-à-dire d'une part, mis à distance comme différent de "moi" et, d'autre part, comme faisant partie de "moi". En outre, il est posé comme masque dans ce qu'il a de dissimulateur et de révélateur d'une part énigmatique propre au lecteur¹⁴⁴. Nous pouvons retracer ici le lien avec l'Inquiétante Etrangeté de Freud dans sa double dimension de connu et d'inconnu.

A ce titre, le texte viendrait alors, au plan imaginaire, comme autre du lecteur et, d'autre part, au plan symbolique, il viendrait pour ainsi dire à la place de ce que Lacan appelle le "semblant". En mettant le texte à la place du semblant, il s'agira pour le lecteur d'interroger le texte en écoutant son tissu signifiant, et de prêter le bout de l'oreille à ces éclats de l'Autre du langage que recèle le texte. Cette position de semblant évoque ce que Marguerite Duras appelle "la chambre noire" des lecteurs, "la scène ou pas un mot n'est dit, ou bien cet espace où tout se passe"¹⁴⁵.

"La chambre noire" comme appel vers "le continent noir" : le mot d'esprit est certes facile, mais il résume toutefois bien le risque constamment à l'oeuvre dans l'exercice de lecture de trop de fascination.

Peut-on alors, doit-on, envisager deux cheminements dans la lecture du texte :

En partager la surprise, l'incongru, l'intimité (la trame, les fils même ténus du récit, le héros, le thème) ou, plutôt l'"extimité" comme dit Jacques Lacan (c'est-à-dire tout ce qui est lié à l'inconnaissable du texte, son incompréhensible, le latent)¹⁴⁶.

Ces deux lectures ne paraissent pas alternatives, mais contribueraient plutôt à amplifier ce que Duras appelle la "chambre de lecture" .

Nous nous attacherons donc à approcher les textes d'Angela Carter et, plus particulièrement pour l'instant, ce qu'il en est du mode fascinateur selon lequel ils semblent opérer, afin d'adopter la distance nécessaire qui permette de privilégier le regard, marque de distance, sur cette fascination d'une part et, de tenter d'appareiller la voix au regard.

¹⁴³ David, *ibid.*, p.49.

¹⁴⁴ Il est intéressant de noter qu'en utilisant le terme de "spectateur" Michel David conserve le lien avec la notion de regard.

¹⁴⁵ Cité par Michel David, *ibid.*, p.50.

¹⁴⁶ David, *ibid.*, p.52.

C. LA GALERIE DES HORREURS

1. L'*HORROR VACUI* DU PERVERS

Le regard sidéré que le lecteur peut porter sur *PNE* et sur certaines nouvelles de *FW* est sans aucun doute lié à ce que le texte s'avère être la mise en scène de perversions. Ces textes sont peuplés de scènes proches de l'insupportable à la lecture desquelles le lecteur est confronté à des représentations où toute référence à la Loi est absente.

La cité new-yorkaise dans laquelle le narrateur de *PNE* arrive est en proie à la guerre civile : meurtres, viols, rapt et sévices sont le lot quotidien des habitants. Au cours de son voyage transcontinental jusqu'en Californie, le narrateur Evelyn traverse des micro-sociétés dont la barbarie et la perversité n'ont d'égale que celles du macrocosme : mutilations sexuelles et viols perpétrés par des femmes-amazones au sein d'une société matriarcale ayant élu domicile au beau milieu du désert, violences et humiliations sexuelles en tous genres au sein d'un ménage polygame, avilissement et sodomie, meurtre perpétré par un groupe d'enfant-soldats. Il est intéressant de noter que tous ces groupes ont ceci en commun qu'ils vivent sur un fantasme totalitaire de contrôle et de maîtrise de l'autre. Plusieurs nouvelles de *FW* mettent également en scène des épisodes qui touchent à l'horreur dans la sauvagerie et les pulsions débridées qu'ils déploient.

Ces textes fascinent (une fascination qui, nous pouvons l'imaginer, peut être mortifère) car, en étant le théâtre de perversions, ils exposent et donnent à lire une part de l'histoire personnelle de chacun de nous, lecteur. En effet, dans l'élaboration de ses travaux sur sa théorie de la sexualité, Freud a exposé le caractère "normal" et constitutif de la perversion dans le développement de la sexualité infantile, puisque "la plupart des perversions se rencontrent dans le développement psychosexuel de tout individu"¹⁴⁷. Ainsi, il n'est pas totalement surprenant que l'exposition textuelle de perversions suscite trouble et malaise, voire une certaine dimension d'horreur, puisque ce qui est inconscient s'écrit et se lit, comme si le refoulé faisait retour. Ce faisant, la scène de la fiction dévoile les parcelles d'une autre scène jusqu'alors cachée. En ce sens, ces textes peuvent opérer sur le mode fascinateur fait d'attraction pour quelque chose de connu, et de répulsion par la dimension d'horreur qu'il révèle.

La perversion masochiste se noue dans la relation qu'entretient Zero et ses épouses dans *PNE* — le narrateur homodiégétique deviendra d'ailleurs la huitième épouse. Zero, unijambiste et borgne mais polygame, a installé dans le désert une sorte de micro-société aux allures de secte protestante ultra-orthodoxe. Le pacte sado-masochiste qui le lie à ses épouses repose sur une position passive de ses épouses et une position active de sa part.

¹⁴⁷ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 308. Les auteurs rapportent également les propos de Freud : "[...] la disposition à la perversion n'est pas quelque chose de rare et de particulier, mais est une partie de la constitution dite normale" (*op. cit.*, pp. 308-309).

Les épouses subissent de manière répétitive violences physiques et psychologiques (viols, flagellations, prostitution forcée). Il s'agit de rituels ("rituals"; "ceremonial" 93) en série qui, chaque fois qu'ils sont mis en action par Zero et acceptés par les épouses, scellent le contrat qui lie les deux membres du couple sado-masochiste. Il y a, de la part des épouses, acceptation inconditionnelle des humiliations : elles se définissent comme sujets en tant que passives. En conséquence, la position de sujet est dans une relation de dépendance totale, voire de complicité, vis-à-vis de l'autre, dans un contrat implicite.

He demanded absolute subservience from his women. Although "subservience" is the wrong word : they gave in to him freely, as though they knew they must be wicked and so deserve to be inflicted with such pain (95).

La douleur est la juste rétribution ("deserve") et le "must" est là pour signifiantiser la justification de la position masochiste. La position masochiste, de même que la position sadique d'ailleurs, a constamment besoin d'être nourrie afin que le pacte tienne. Pour ces épouses, pas de notion de justice ; seule prévalent la souffrance et la mortification et donc, la position masochiste qui garantit leur position de sujet. "He called in Marijane. She crept in apologetically, crabwise, hanging her head as if she had committed some offence and now wanted to be punished for it". Le "as if" est particulièrement révélateur : la réalité est habillée de manière à être conforme à la position du sujet adoptée par Marijane.

Ce couple pervers repose sur un jeu d'équilibre; or, il n'est pas surprenant que l'arrivée d'Evelyn devenu Eve comme huitième épouse introduise du jeu dans cette mécanique parfaitement réglée. En effet, l'équilibre du rythme des copulations hebdomadaires que Zéro exige de chaque épouse menace d'être rompu (Zero avait attribué à chacune des sept épouses un jour de la semaine). Si Zero ne pouvait plus assurer son rôle comme prévu, l'épouse déboutée serait privée de sa position masochiste et, donc, de sa position dans le pacte. Face à ce risque, Marijane manifeste de l'angoisse : "what would become of her?" (88). Précisons que les épouses croient à ce fantasme que le sperme recueilli lors de ces "rendez-vous" hebdomadaires ("weekly injections") est une source d'énergie vitale. Mais, bien plus qu'une perte de cette énergie, il s'agit de sa position de sujet qui se trouve être menacée ("she'd fade away and die, that's what she'd do —fade away like a flower that doesn't get any water, or sunshine" 88).

Troquant momentanément leurs habits de masochistes pour ceux de sadiques, ces femmes soumises à Zero n'hésitent pas à se transformer en véritables harpies l'espace d'un instant, et à agresser avec une violence inouïe Eve, celle qui vient mettre du désordre dans leur ordre pervers et menacer leur position de victime.

Le monde de Zero est peuplé de fantasmes : fantasme sado-masochiste qu'il met en oeuvre quotidiennement dans sa relation avec ses épouses, mais également fantasme de persécution qui s'origine dans un délire paranoïaque. Ne parvenant pas à procréer, Zero a construit un délire selon lequel une ancienne actrice hollywoodienne, Tristessa, lui aurait dérobé sa fertilité : "utilising various cabbalistic devices, Tristessa had magicked away his reproductive capacity via the cinema screen" (104). Il n'a de cesse de parcourir le désert en hélicoptère à la recherche du refuge de l'actrice, que Zero d'ailleurs fantasme être "a nest of dykes"(104). Dans ce délire, Zero estime qu'un sort lui a été jeté par Tristessa, plus précisément par le regard de l'actrice qui aurait transpercé l'écran de cinéma :

Tristessa's eyes had fixed directly upon his and held them. [...]. Her eyes consumed him in a ghastly epiphany. He'd felt a sudden, sharp, searing pain in his balls. With visionary certainty, he'd known the cause of his sterility. He was like a man who could not cast a shadow¹⁴⁸.

Il s'agit du fantasme d'un regard qui transperce et capture l'autre, ou plus exactement "l'autre de l'autre" puisque "he could not cast a shadow" (104), en quelque sorte, un regard castrateur. Le signifiant "searing" porte bien la trace de cette blessure infligée par le regard (sear/seer) et qui vient s'inscrire sur le corps en le cautérisant (voir également les assonances en /s/).

Autres composantes de sa paranoïa, outre l'érotomanie qu'il manifeste, tant dans les actes sexuels qu'il perpétue que par son obsession constante en matière de sexe, il faut ajouter son délire de grandeur représenté par les nombreuses métaphores du récit de Evelyn :

Yet grass and Zero's rhetoric transformed this world. The ranch-house was Solomon's Temple; the ghost town was the New Jerusalem; the helicopter his chariot of fire, his prick his bow of burning gold (100).

Dans ce "contrat pervers", il est frappant que "l'autre n'existe pas en tant qu'être mais en tant qu'objet"¹⁴⁹, c'est-à-dire comme instrument de l'accomplissement de l'acte pervers. Et, de cette manière, le statut de sujet est dénié à l'autre. Tel est le cas de la relation entre Zero et ses épouses puisque, de surcroît, les mots sont proscrits de leurs échanges ("[Zero] did not allow them to speak in words" (87). Les épouses, "deprived of speech", s'expriment dans un galimatias faits de grognements et de bruits divers : "[they] hooted, roared, mewed, squeaked and chucked like a flying menagerie in a chorus of triumph that did not contain one human word or sound" (85). Zero est pourtant poète, donc au cœur des mots, mais, parallèlement à son retrait du monde dans le désert, il en a finalement abandonné l'usage, de sorte que ses poèmes ne sont plus que "howled and danced" (85).

He had almost abandoned verbalisation as a means of communication and used everyday human speech only in circumstances of absolute necessity, preferring for the most part a bestial locution of grunts and barks (85) :

De manière évidente, l'utilisation des mots est ici un lien avec la notion de besoin. Ce faisant, le "contrat pervers" instaure les termes d'une relation où le besoin se substitue au désir, et où, par conséquent, la notion de sujet parlant, donc désirant, est totalement évacuée. Nous touchons là une dimension de la relation perverse qui interdit tout désir, et ne passe pas par la chaîne signifiante.

Cette nouvelle offre le prétexte à une réflexion sur les fonctions du langage, et la Loi du symbolique.

¹⁴⁸ Nous noterons la concordance entre le nom du personnage et la réalité de son impossibilité à procréer; quel que soit le chiffre que l'on multiplie par zéro, le résultat est toujours zéro!

¹⁴⁹ Paccaud-Huguet, *Women in Love : de la tentation perverse à l'écriture*, Grenoble, Editions des Langues et des Lettres de l'Université de Grenoble (ELLUG), 1991, p.67.

Un pacte a ceci de particulier qu'il ne tient que par l'assujettissement des deux parties en présence à des règles ou conventions convenues ou fixées. Ces règles inhérentes au couple sado-masochiste placent la relation dans l'ordre du besoin en ceci que les protagonistes ne peuvent en faire l'économie au risque de rompre le pacte. En même temps, le couple et ses conventions sont une façon de régler les besoins d'une part, et d'évacuer ce qu'il en est de la question du désir, d'autre part.

En effet, introduire du désir c'est introduire du jeu et du manque, ce que le "contrat pervers" ne peut admettre. Entre Zero et ses épouses, les besoins sont gérés et aucune fuite n'est permise dans ce système bien huilé. Cela n'est donc pas surprenant que, en arrivant dans cette société aux rouages parfaitement réglés, Eve pose problème. Elle introduit effectivement du manque, donc du désir et, par conséquent, de l'insupportable, puisque les clauses du contrat et la position de chacun se trouvent remises en question, du moins momentanément. Zero retrouve un nouvel équilibre en inscrivant Evelyn dans la chaîne de ses épouses : le trou ouvert par Eve est colmaté et le pacte est rescellé.

Il va sans dire que "sans mots pour le dire", Zero et ses épouses ne se placent pas comme êtres parlants. Le besoin se substituant au désir, ils dénie de cette manière toute coupure et tout manque inhérent à l'acte d'énonciation. Et, contrairement à la parole humaine, leur charabia ("gibberish" 86) atteint toujours sa cible puisqu'il s'agit de communication qui relève de l'ordre du besoin.

Nier la coupure énonciative propre à tout discours équivaut à tomber dans un fantasme totalitaire qui repose sur la croyance en la fonction magique du langage. Il faut préciser que, dans le fantasme, l'enjeu est la position du sujet. Ici, le sujet est dans un fantasme de tout gérer et de tout contenir.

Dans cette micro-société, le fantasme pervers et totalitaire permet, d'un côté, d'affirmer la position de sujet en tant que pervers et, d'un autre côté, d'assurer la maîtrise totale du système. Précisons cependant qu'on n'est plus dans le fantasme mais dans le passage à l'acte sur la scène diégétique. Pour le lecteur, en revanche, le fantasme opère à cause de la division par le regard et la voix.

2. L'ETRE SANS BARRE

Le recueil de nouvelles *FW* représente un monde parallèle à celui de *PNE* en ce qui concerne la mise en scène du fantasme pervers. En mettant en scène une tribu condamnée à ce que l'on pourrait appeler une sorte d'errance pulsionnelle, à l'écart de toute civilisation¹⁵⁰, "The Executioner's Beautiful Daughter" se fait le théâtre d'une scène où frayent mise à mort, inceste, folie et le chaos le plus total. La nouvelle a ceci d'étonnant qu'elle représente "un quelque chose" indéfini et innommable, qui a à voir avec la notion de nature, non encore advenue à la culture, dans ce qu'elle a de brutale et de brut :

¹⁵⁰ La référence intertextuelle à *Totem et tabou* de Freud est évidente : avec le personnage du bourreau, la nouvelle présente une figure de père tout-puissant qui correspond au mythe freudien du père originaire, le père de la horde primitive de *Totem et tabou*, non soumis à la castration.

La Chose, en tant que réel pur, antérieur à toute symbolisation, extérieur à toute tentative d'appréhension ; effacée pour toujours par n'importe quelle parole ; noyau d'impossibilité ; enfermée dans la mesure où elle représente le plus intime et le plus inaccessible du sujet ; extime, selon le néologisme de Lacan dans le séminaire qu'il lui a dédié, *L'éthique de la psychanalyse*¹⁵¹

Nous assistons à l'exécution publique par le bourreau d'un garçon de vingt ans, le propre fils du bourreau, qui a commis l'inceste sur sa soeur. Cette exécution est une figure de barbarie dans la mesure où, en même temps que cette exécution se veut l'application de la loi de la tribu ("in this country, [...] the punishment for incest is decapitation" 20), elle contrevient à une autre loi puisque le bourreau commet un infanticide. De plus, il faut également ajouter que l'homme contrevient lui-même à la loi qu'il exécute en commettant lui-même l'inceste sur sa propre fille.

Le scénario pervers s'inscrit à différents niveaux dans la figure barbare du bourreau, cet "être sans barre" dont parle Braunstein. Cette figure est l'élément diégétique qui sert de pivot à l'amplification textuelle de la nouvelle : figure de transgression et du franchissement des limites, figure de la maîtrise, mais aussi et surtout figure du paradoxe.

En décapitant son fils coupable du crime d'inceste sur sa soeur, le bourreau applique la loi de la tribu ("in this country, [...] the punishment for incest is decapitation" 20) et inscrit la castration. Mais, en même temps, il contrevient à une autre loi qu'est le tabou du meurtre puisqu'il commet un infanticide. Ajoutons également qu'il contrevient à la loi qu'il exécute en commettant lui-même l'inceste sur sa propre fille. Figure perverse, le bourreau se fait ainsi la loi et son interdit¹⁵². La logique perverse s'inscrit également dans le signifiant "perpetrates" (20) : l'étymologie latine (*patrare*/perform et *pater*/père) renvoie bien au père qui exécute à double titre — il tue et met l'acte en scène.

Le bourreau porte un masque de bourreau comme une seconde peau ("the close-fitting substance of the mask has become so entirely assimilated to the actual structure of his face [...] 15), de sorte qu'il "est" bourreau plus qu'il ne "fait" le bourreau. Corroborant cela, ajoutons que le bourreau ne se départ jamais de son masque de cuir. Plus qu'une simple représentation de la loi en la personne du bourreau, le masque en est le substitut imaginaire.

Le masque du bourreau fait référence au *maschera*, ce "faux visage" qui révèle en même temps qu'il dissimule. Il révèle certes, comme nous venons de le montrer, mais il cache la transgression de la loi ainsi que l'inhumanité la plus totale de l'homme et, devient, pour ainsi dire, un subterfuge pour commettre l'inceste. En ce sens, ce masque

¹⁵¹ Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 78. Précisons que "toute représentation qu'on peut en donner la dénature. Tout le monde a le droit d'imaginer le sein, le corps de la mère, la vie intra-utérine, le cloître maternel ou ce qui lui chante, mais à condition de savoir que toutes ces images ne se rapportent à la Chose qu'autant qu'il existe un monde produit et structuré par le Symbolique, monde qui permet ces productions imaginaires autour d'un Réel impossible à retrouver" (Braunstein, *ibid.*, pp. 78-79).

¹⁵² Braunstein, *ibid.*, p.238 : "Le pervers ne pourrait dénier sans reconnaître d'abord ce qu'il faudrait dénier ("je sais bien mais quand même")".

a quelque chose de l'oxymore à l'image d'ailleurs de l'expression "la loi perverse" qu'il incarne. La figure du bourreau et celle du masque sont unies dans un double rapport métaphorique et métonymique — le masque s'inscrit à la place du bourreau en même temps qu'il en est une partie — et, d'autre part, le masque se fait le relais de la figure du bourreau dans cette logique du paradoxe. Ainsi, dans un mouvement de déplacement, le masque vient représenter la Loi et s'y substituer¹⁵³. En d'autres termes, le masque agit bien comme substitut imaginaire, à la place de l'ordre symbolique du langage¹⁵⁴.

Nous retrouvons également la problématique du masque dans la nuit qui dissimule ("shrouded") mais qui, en même temps permet la révélation des pulsions des habitants, pulsions inconscientes puisqu'ils n'en ont pas la connaissance ("balked by ignorance"). Comme si elle venait habiller les pulsions, la nuit cache et révèle "la demande sans sujet" qu'est la pulsion.

Dans l'organisation de cette tribu, le masque vient à la place de ce chaînon manquant qu'est la parole. Il est caractéristique que, dans cette société, la Loi n'est jamais dite, parlée : "[the king] never speaks one single word because he has forgotten how" (20) ; le roi n'est roi qu'en tant que nom sans parole ("this nominal ruler" 19). Suspendu par une cheville au plafond et attaché au sol par le poignet, "he stays as still as if he had been dipped in a petrifying well" (20). C'est une statue (notons les assonances en "st" donnant à entendre cette position statique et figée) plus qu'un être parlant, un simulacre de roi pour la tribu.

Par ailleurs, ce que la nouvelle évoque d'insoutenable ne réside pas uniquement dans ce que le masque révèle, en terme de transgression des tabous de l'inceste et du meurtre, mais également dans ce qu'il dissimule ; il se pose comme rempart à l'effroi que ferait surgir le propre visage du bourreau, terrorisant à son propre regard :

Yet the executioner dare not take off the mask in case, in a random looking-glass or, accidentally mirrored in a pool of standing water, he surprised his own authentic face. For then he would die of fright (15).

L'opérateur "yet" signifie cette contradiction car, en effet, la monstruosité se trouve sous le masque et possède les traits de l'humanité : le non-humain à visage humain. En tout état de cause, le masque s'inscrit dans un mouvement opposé à celui de la Loi. En effet, contrairement à la Loi qui "assure le passage de la nature à la culture"¹⁵⁵, le masque s'inscrit comme le lieu de passage entre un état de nature et un autre état de nature.

Les parties du visage que le masque ne couvre pas sont assimilées à des "portions de viande" :

¹⁵³ "La perversion n'est ni défaut d'articulation, ni oubli, ni transgression de la Loi, mais la mise en scène de son inconsistance à travers le spectacle de son impuissance et le jeu proliférant de substitutions ménageant la confusion" (Jean-Charle Huchet, "De la perversion en littérature", *Poétique 71*, Paris, Seuil, 1987, p. 285).

¹⁵⁴ "La perversion, qu'est-ce d'autre que de prendre la Loi au pied de la lettre, de n'en pas saisir la dimension symbolique" (Huchet, *op. cit.*, p. 285).

¹⁵⁵ Roudinesco et Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p. 486.

Laid out in such an unnerving fashion, these portions of his meat in no way fulfil the expectations we derive from our common knowledge of faces. They have a quality of obscene rawness as if, in some fashion, the lower face had been flayed. He, the butcher, might be displaying himself, as if he were his own meat (15).

Paradoxalement, ce n'est pas tant la métaphore du boucher que la manière dont le visage est découpé en petits morceaux de viande et mis à l'étalage de son propre regard qui suscite l'horreur.

Paradoxe à nouveau que ce masque qui, bien que surface couvrante, vient dépouiller ("flayed") le bourreau de sa peau humaine pour le laisser écorché vif, la chair à l'état brut ("rawness") : "as if, when he first put on the mask, he blotted out his own, original face and so defaced himself for ever" (15). Le masque dé-figure ("de-face") le bourreau, et il se retrouve sans visage, si ce n'est cette peau de cuir qui fait rempart à la terreur que provoquerait le dévoilement de la chair. Cette chair à vif est abjecte dans la mesure où elle touche à une autre scène, obscène, parce qu'irreprésentable et indicible ("a quality of obscene rawness" 15). Ce théâtre de l'horreur évoque le réel lacanien dans ce qu'il a d'innommable et d'inaccessible à la représentation¹⁵⁶.

A l'instar du bourreau, la tribu et ses habitants mettent en scène l'horreur. Les yeux sans regard des habitants suggèrent le regard vide, l'œil évidé, réduit à l'état de vision ("their eyes are opaque fissures" 17). Leurs corps sont totalement recouverts de poil et de vermine, leurs dents et certaines parties de leur corps se décomposent ; ils développent toutes sortes de maladies et de troubles divers. Le texte exhibe une véritable saturation dans l'utilisation abondante des détails qui font de ces humains des voisins du règne animal. Par ailleurs, cette saturation est également mise en exergue par la juxtaposition de nombreux adjectifs et adverbes ; d'autre part, les nombreuses assonances ("kr"; "gr"; "tr"; "shr"; "s") font jouer les sonorités de la langue et donnent à entendre les émissions bruyantes de corps quasiment animal, des crachats et des écoulements ("suppuration"), à défaut de pouvoir dire l'indescriptible et l'innommable :

Their days are shrouded troughs of glum manual toil and their nights wet, freezing, black, palpitating clefts gravid with the grossest cravings, nights dedicated solely to the imaginings of unspeakable desires tortuously conceived in mortified sensibilities habitually gnawed to suppuration by the black rats of superstition whilst the needle teeth of frost corrode their bodies (18-9).

Domaine des pulsions ("yearn"; "cravings"), cette micro-société est le domaine du débridé et du non-contenu : le langage humain y est absent. A l'instar de Zero et de ses épouses, les habitants ne s'expriment que par grognements ("brute grunts and squawks" 19). C'est un monde où la Loi, qui n'est en fait, comme nous l'avons montré, qu'un simulacre de loi, est exécutée mais jamais dite. D'ailleurs, la mémoire des habitants ne comporte aucun mot qui dise la raison de leur exil forcé dans ces contrées sauvages ("they all believe *implicitly* they are damned" 20¹⁵⁷). C'est une société dans laquelle un voile a été posé sur les transgressions passées ; c'est un voile

¹⁵⁶ "Cette méthode nous porterait ici à la question sur le possible, et l'impossible n'est pas forcément le contraire du possible, ou bien alors, puisque l'opposé du possible c'est assurément le réel, nous serons amenés à définir le réel comme l'impossible" (Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 152).

¹⁵⁷ C'est nous qui soulignons.

de silence imposé qui entraîne un refoulement et produit une société perverse. A défaut de dire la Loi, le tu et le refoulé font retour par les transgressions du bourreau.

Ce lieu de l'effacement des limites, en particulier, la limite que représente l'articulation symbolique des mots, est signifié à plusieurs reprises par le préfixe "un": "the tuneless cadences of an untutored orchestra" (13); "unrestrained" (19). Ce petit "un" signale aussi ce qui manque dans cette tribu, la parole qui inter-dit, qui se dit entre, et qui fait la culture. La récurrence du préfixe est comme un voile qui marque l'absence et qui s'en fait le substitut.

En marge de "l'animalité" évidente des habitants mise en relief par les nombreuses comparaisons aux animaux, perce une "non-humanité" qui est du côté de la pulsion à l'état pur, c'est-à-dire "muette, sans objet, et qui ne demande rien"¹⁵⁸. Pulsions scopiques certes puisqu'elle s'articule autour des yeux, mais ce sont des yeux réduits aux organes de la vision et qui ne projettent aucun regard. Le regard vide des "fissures opaques" des habitants est à l'image de leurs maisons : "they do not have windows to see out with. [Only] an inadequate orifice" (19). C'est le regard vide de l'horreur qui se dessine, un regard sans désir. Ces fissures font pendant aux yeux du bourreau qui percent à travers le masque : "two narrow slits through which issue the twin regards of eyes as inexpressive as though they were part of the mask" (14).

Ces gens ne veulent rien savoir de la contrée d'où ils viennent ni des conditions exactes qui ont précédées leur exil, et sont terrorisés au moindre signe qui viendrait leur rappeler cet "avant". Tout signe de cette "béance primitive" qui ferait ainsi retour est, à leur yeux, insoutenable. Pas même de fétiche comme rempart à cette béance effrayante ("[...] possess not the concrete notion of so much as a single fetish" 19).

Le caractère effréné et débridé de leurs désirs, inconnus à leur conscience ("they do not know what they desire") les enferme dans une scène d'horreur : "their lusts exist in an undefined limbo, for ever *in potentia*" 19). Pour eux, le rempart contre l'horreur s'actualise dans un déni de cette scène de l'horreur, qui ressurgit la nuit sous les traits de la jouissance : "'wet, freezing, black, palpitating clefts with the grossest cravings" (18). Ils sont également enfermés sur une scène où la terreur de l'inceste vient à la place de l'intériorisation du tabou de l'inceste, et où toute dialectique du désir et de l'interdit est absente.

"[U]naccommodating hitches" (17) rapproche les orifices des maisons et les yeux :
Quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelques degrés élié — c'est ce qui s'appelle le regard¹⁵⁹.

Lacan évoque cette schize qui fait que quelque chose passe et glisse, qui ne peut pas s'arrêter ; et c'est bien cette dimension du regard qui est absente des yeux du bourreau et de ceux des habitants. En effet, même si ces derniers sont réunis pour regarder cette exécution publique ("to watch" 14), leurs yeux restent fixes et figés sur le billot, sidérés. A l'approche du moment de la décapitation, cet arrêt sur image s'accompagne d'un silence soudain

¹⁵⁸ Séminaire du CERAN, janvier 1999, Université Lumière-Lyon II.

¹⁵⁹ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 69.

: les villageois-spectateurs s'arrêtent brutalement de brutaliser leurs instruments de musique et interrompent toute production de sons.

Si nous considérons cette décapitation comme une imaginarisation d'un fantasme de castration, c'est bien l'angoisse de castration qui se trouve évoquée dans cette scène de sidération. Ajoutons également que la pulsion scopique est celle qui élude le plus complètement le terme de la castration. Dans la scène de l'exécution, ce n'est que lorsque la tête roule — la castration est tombée — que quelque chose se relance et repart.

Le thème du regard en son lien avec la castration renvoie inmanquablement au thème de la tête de méduse, et à la question de la fascination. Pour en revenir à cette question de la fascination, "The Executioner's Beautiful Daughter" met en jeu quelque chose qui est de l'ordre de l'oeil de l'observateur et de la jouissance qu'il en tire.

Tout d'abord, l'isotopie picturale positionne clairement la nouvelle et, plus particulièrement la scène de décapitation, comme un "donné à voir" ("*tableau vivant*" ; "*nature morte*" 14) de sorte que, à la manière d'un tableau, le texte est donné en pâture à l'oeil, comme si un "donné à voir" préexistait au vu.

La narration à la première personne n'incarne le narrateur de manière explicite qu'au cours des quatre premières lignes, comme si sa présence s'effaçait ensuite pour laisser toute sa place à l'observation silencieuse¹⁶⁰ du spectacle qui se déroule.

Le texte donne à voir l'exécution comme un spectacle ("the heroes of the dark spectacle" 13) et exhibe la scène à l'observateur ("the museum of diseases" 18) . En fait, nous devrions plutôt parler d'observateurs au pluriel eu égard à l'entrecroisement et la superposition des regards portés sur la scène. L'œil du lecteur voit un narrateur qui voit des spectateurs qui voient ; il y a aussi la dimension du lecteur qui voit un narrateur être vu. Ainsi, il y a la place de celui qui voit et la place de celui qui est vu.

Il semble que la nouvelle problématise bien la question de la lecture comme regard porté sur un texte d'une part, et comme places que le texte aménage pour que la lecture soit possible. Roland Barthes met en évidence la question de la lecture et du regard :

Quand je lis, *j'accommode* : non seulement le cristallin de mes yeux, mais aussi celui de mon intellect, pour capter le bon niveau de signification (...). Chacun courbe son esprit, tel un oeil, pour saisir dans la masse du texte cette intelligibilité-là, dont il a besoin pour connaître, pour jouir, etc. (...)¹⁶¹.

Ainsi, c'est par l'intermédiaire du narrateur à la première personne que le lecteur s'introduit dans le texte ; notons que le pluriel "us", contrairement à "I", pose une ambiguïté qui permet au lecteur de se positionner aux côtés du narrateur. Nous noterons également la présence de "I" à l'état phonémique dans le signifiant "high".

¹⁶⁰ L'absence de tout dialogue ou de toute parole rapportée est notable dans la nouvelle. Il en ressort une impression de froideur et de non-vie totale.

¹⁶¹ Roland Barthes par Roland Barthes, p.120.

Cette nouvelle ainsi que de nombreux autres textes d'Angela Carter donnent à lire et, donc, à voir des représentations de scénarios pervers et des scènes d'horreur. Peut alors se poser la question de la lecture, plus spécifiquement, de la lisibilité de ces oeuvres eu égard à l'horreur montrée. D'autre part, peut se poser également la question d'un regard complaisant, voire pervers, que l'écrivain comme le lecteur peut porter sur le texte. Car, ce n'est pas tant la représentation de traits de perversité qui pose problème que le mode de représentation qui aménage ou non des portes de sortie au lecteur.

De toute évidence, "The Executioner's Beautiful Daughter" aménage des portes de sortie à une lecture fascinée et morbide. Dès l'incipit de la nouvelle, le signifiant "high", en évoquant exaltation, ivresse et ravissement, permet de dire une jouissance et de poser d'emblée la question de la morbidité provoquée par le regard posé sur l'horreur de ce spectacle de décapitation. Cette jouissance est dite, avant toute chose, comme par effet de débordement, pour être contenue dans le dire des mots.

D'autre part, le lecteur entre sur scène par l'intermédiaire du narrateur qui dévoile ("dis-cover" 13) progressivement le tableau ; l'artifice du voile filtre l'horreur de manière imaginaire : "light falls as if filtered through muslin" (13); "a crepuscular gloaming prevails" (13) (nous noterons le signifiant "veil"); "cloaks" (17).

Le titre implique que le personnage principal est la fille du bourreau. Or, il s'avère que le coeur de la nouvelle, à savoir la relation incestueuse non punie entre cette jeune fille et son père, n'est révélée qu'à la fin de l'histoire. La difficulté à dire, et donc, à lire des scènes d'horreur se dit, d'une part, dans ce procédé d'attente et de retardement qui permet de différer la vérité, dans la chronologie totalement bouleversée d'autre part, ("after the day his decapitated head rolled in the sawdust" précède "that night") et, enfin, dans l'accumulation des détails qui sont autant de temps que le narrateur suspend et gagne sur le moment de révélation. En outre, la narration abonde en images signalant par là la nécessité de voiler et/ou d'habiller l'innommable pour pouvoir le dire : "the sky looks as though it is about to weep" (13). A cet égard, il n'est pas surprenant que l'opérateur de virtualité "as if" abonde de manière significative en ce qui concerne le bourreau : "[...] as if to do the thing with dignity were the only motive of the doing" 14 ; "the face itself now seems to possess a parti-coloured appearance, as if by nature dual" 15).

De la même manière, les auxiliaires de modalité ("might"; "must") sont autant de "places du je" et de jeu (dans le double sens de jouer et de faire bouger) et de places tournantes de lecture que le lecteur peut occuper.

Enfin, il est intéressant de noter que la castration, autrement dit, l'interdit de l'inceste, est dit par le texte par un processus de déplacement. Les lecteurs au fait de l'humour noir, souvent dérangeant, d'Angela Carter ne seront pas étonnés des jeux de mots et de l'utilisation de l'imagerie sexuelle pour signifier l'inadéquation de l'acte. Le bourreau "bears his instrument, his axe" (14) : le sexe, la hache, deux instruments de mort. "An inadequate orifice in the flat roof puffs out a few scant breaths of domestic smoke and penetration inside is effected only with the utmost difficulty" (17) : une voix, celle de la Loi, se fait entendre par déplacement.

L'utilisation du masque est un procédé métaphorique de mise en abyme de ce qu'est la nouvelle. En effet, la diégèse apparaît comme une sorte de masque qui serait en fait la représentation de cette autre scène innommable et indicible qu'est le réel lacanien. "Their tormented flesh betrayed eternally by the poverty of their imaginations

and the limitations of their vocabulary" (19) : représentation imaginaire et symbolique de la Chose non habillée par les mots.

3. LA JOUISSANCE DES CORPS

"Master" convoque une figure de maître qui alimente et se fait l'écho du fantasme pervers à l'œuvre dans d'autres textes de Carter.

Les détails de cruauté abondent pour dépeindre la sauvagerie du protagoniste qui hante l'Afrique et l'Amazonie, et n'a de cesse de tuer des bêtes sauvages de manière compulsive. Il est significatif qu'une fois encore, la maltraitance et la violence sont d'ordre sexuel. Il s'agit d'une violence carnassière que le protagoniste exerce sur ses jeunes partenaires en faisant l'apprentissage de la sexualité : "[...] bodies of young women whose flesh he lacerated with teeth, fingernails and sometimes his leather belt" (41). Alors qu'il traverse la jungle amazonienne, le jeune homme, devenu chasseur de fauves, fait subir des viols de manière répétitive à la jeune indienne qu'il a achetée à son père en échange d'un pneu. Ici, l'acte sexuel voisine avec le meurtre puisque le texte assimile le fusil et le sexe de l'homme : l'un et l'autre sont désignés par le mot "weapon". D'autre part, l'assimilation courante dans la littérature entre le sexe masculin et le fusil comme représentant de ce sexe n'est pas uniquement symbolique. En effet, le chasseur utilise la crosse de son fusil pour violer la jeune femme de sorte que l'acte sexuel voisine avec le meurtre.

La perversité du chasseur s'inscrit dans la manière dont ses assauts sauvages appartiennent à l'ordre de la série, comme des rituels qui ponctuent son voyage au cœur de la jungle. L'unité de marquage du temps sont les meurtres compulsifs des animaux comme ses incursions violentes dans le sexe de l'Indienne. Il est notable d'ailleurs que ces deux séries d'épisodes se succèdent alternativement, l'un venant se substituer à l'autre ; ainsi, la mort et le sexe sont imbriqués et se tissent dans une recherche de jouissance : jouissance sexuelle non-atteinte ("she suffered when Master took his pleasure, yet he did not" 78), jouissance morbide et mortifère liée au dernier souffle des fauves qu'il abat ("he would emit a ravished gasp when he saw the final spasm of his prey" 71).

Le chasseur est régi par une pulsion de mort qui le pousse à tuer sans cesse des fauves, dans ce mouvement paradoxal où ces morts à la chaîne font rempart à sa propre destruction en même temps qu'ils l'y conduisent irrémédiablement. En effet, elles donnent l'illusion que la destruction est dirigée vers l'extérieur, mais elles ne sont qu'un écran, un semblant, en d'autres termes un support de jouissance phallique qui fait momentanément barrage à une jouissance de l'être, c'est-à-dire sa propre mort.

L'exploration de la "part maudite" par ce texte de fiction n'est pas exploration aisée pour le lecteur dans la mesure où les oppositions binaires qui s'y pourraient trouver sont immédiatement subverties. Par exemple, l'opposition vie/mort ne tient pas dans le texte : plutôt que d'opposition des deux termes, il s'agit plutôt de ce que l'on pourrait appeler un fondu-enchaîné. Le principe de vie qui anime le chasseur de la nouvelle se supporte entièrement de la mort.

De même, l'opposition commune entre la nature et la civilisation est déconstruite : le texte ne nous introduit pas à un monde sauvage et animal qui s'opposerait à un monde humain et raisonnable. "Savagery", "exacerbated rage",

"lacerated", "ferocity", "ravaged" ainsi que les assonances continues en /t/ qui suggèrent le grondement des fauves sont associés au chasseur et non aux bêtes sauvages. Inversement, du moins à première vue, certains animaux relèvent d'une vision anthropomorphe, comme par exemple le conte qui appartient au folklore indien dans lequel jaguar et tamanoir conversent, ou bien lorsque les fantômes des nombreux jaguars tués ressurgissent et observent la jeune Indienne au moment où elle va tuer le chasseur. Il va sans dire que la nouvelle ne présente pas non plus une inversion des codes habituellement admis en terme de culture et de nature : l'homme serait alors la "bête monstrueuse" et les bêtes sauvages l'incarnation d'une certaine humanité. Cela reviendrait bien sûr à réinscrire une binarité, ce qui n'est pas le cas de notre texte.

Le personnage de la jeune Indienne est un pivot dans la déconstruction d'une certaine binarité puisqu'elle offre une mise en perspective des deux éléments mentionnés.

Alors qu'elle était l'objet du fantasme pervers du chasseur ("He [...] used her" 75), elle change de position et passe de celle de victime à celle de tueuse ("His prey had shot the hunter" 79). Toutefois, la jeune femme n'est ni la victime complètement passive du chasseur, ni le "bon sauvage" tel que l'avait imaginé Rousseau¹⁶².

Au fur et à mesure qu'ils s'enfoncent profondément dans la forêt amazonienne, la jeune femme devient l'émule du chasseur : d'observatrice extérieure du carnage, elle devient active et en y prenant part peu à peu : "now she thought she must be death's apprentice" (47). Une phrase du texte dénote d'ailleurs une incertitude quant à la position de sujet et /ou d'objet de l'Indienne : "To possess the clawed she was in itself a kind of slaughter, and, tracking behind her, his eyes dazed with strangeness and liquor" (79). La syntaxe de la première partie de la phrase formalise l'incertitude quant à sa position passive ou active. A cet égard, il y a, certes, une réversibilité de position présente dans le couple pervers, mais c'est la voix du lecteur posée à un endroit ou à un autre qui fera sens.

La jeune femme se met à tuer à la manière de son "maître" en s'appropriant son instrument de mort et par une identification à lui. C'est ainsi que, dans ce processus identificatoire, la logique de mort et d'horreur, alors extérieure à la jeune femme, la pénètre peu à peu au fil des massacres qu'elle-même perpétue. Au fur et à mesure que la sauvagerie l'habite de plus en plus et que l'horreur n'est plus au dehors mais bien en elle, une distance se crée entre elle et le chasseur. Le respect et la curiosité ("wonder" 74) du départ cèdent le pas à la haine et au ressentiment, pour culminer avec le meurtre du maître par l'esclave. Cette dernière devient sauvage pour se débarrasser de la sauvagerie de son agresseur. Parallèlement à cette transformation, le texte signale un changement physiologique où la "belle" devient bête :

She could no longer twist her scarlet tongue around the two syllables of his name, "mas-tuh"; when she tried to speak, only a diffuse and rumbling purr shivered the muscles of her throat

¹⁶² La référence emblématique au texte de Defoe est bien là ("He told her her name would be Friday, which was the day he bought her" 75), mais l'analogie s'arrête ici : le texte de fiction ne met pas en scène le débat idéologique nature/culture ainsi qu'il avait cours au XVIII^e siècle, avec Voltaire et Diderot d'un côté, et Rousseau de l'autre. Et, d'autre part, c'est d'une scène fictionnelle dont il est question ici, et non d'une scène idéologique.

and she dug neat holes in the earth to bury her excrement, she had become so fastidious since she grew whiskers. (78)

Il est intéressant de noter qu'à partir du moment où la jeune femme s'empare du fusil de l'homme, un mouvement se dessine où tout va vers la "wilderness". Plus ils s'enfoncent dans la jungle en laissant derrière eux toute marque de civilisation, plus les ténèbres s'installent chez les deux protagonistes : fièvre et folie meurtrière chez le chasseur, tuerie et "animalisation" chez la femme.

Nous retrouvons ici le mouvement à l'œuvre dans la pulsion de mort "qui vise à ramener le sujet vivant à l'état inorganique"¹⁶³. Le trajet du chasseur s'avère effectivement régressif et le conduit vers un lieu de "wilderness" maximale :

They [the Indians] represented such a diversity of ethnic types they were like a living museum of man organized on a principle of regression for, the further inland he went, the more primitive they became, as if to demonstrate that evolution could be inverted.

"Cette pulsion s'investit vers l'extérieur"¹⁶⁴ dans ce mouvement, ainsi que dans la sauvagerie que le chasseur déploie ; c'est une pulsion qui est dirigée également à son encontre dans un mouvement d'auto-destruction puisqu'elle le mène inexorablement à la mort.

Dans cet itinéraire, le sujet n'existe plus qu'en terme de traces ("They left a gross trail of carnage" 77-78), de restes de jouissance non "culturisés" ("they left a wake of corpses behind them" 76). D'autre part, la violence sexuelle de l'homme laisse des traces sur la femme dont le corps suppure et les plaies suintent de pus. A ces écoulements s'adjoignent les empreintes des morsures et griffures profondes creusées dans leur peau réciproque et qui témoignent de la violence de leurs ébats. C'est un spectacle où la douleur et la violence s'inscrivent sur le corps de l'autre dans une mise à mort symbolique. Le corps se fait palimpseste, support de l'écriture de la violence. L'amour étant absent de la dimension perverse, c'est la violence qui scelle le pacte :

Lorsque la violence prend le relais de l'amour n'est-ce pas pour faire en sorte que le corps du partenaire soit porteur d'une marque, d'une blessure qui soit le signe d'une union qui, sans elle, ne "s'écrirait" pas ?¹⁶⁵

Les corps à corps violents se font supports du fantasme sado-masochiste ainsi que de la réversibilité des positions respectives qui lui est inhérente puisque, tour à tour, ils infligent la violence à l'autre et ils la subissent de l'autre¹⁶⁶.

¹⁶³ Patrick Badonnel et Claude Maisonnat, *La nouvelle anglo-saxonne. Initiation à une lecture psychanalytique*, Paris, Hachette, 1998, p.66.

¹⁶⁴ Badonnel et Maisonnat, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁵ Huchet, *ibid.*, p. 286.

Il est notable que perpétuer la violence sur l'autre n'est en aucun cas une mise à distance de cette violence "maudite" en soi mais un phénomène projectif où l'extérieur se fait le miroir de l'intérieur. A cet égard, le cheminement du chasseur est révélateur :

His heart leaped with ecstatic fear and longing when he saw how nothing but beasts inhabited the interior. He wanted to destroy them all, so that he would feel less lonely, and, in order to penetrate this absence with his annihilating presence, he left the jeep behind (76).

"Interior", c'est bien sûr la contrée qu'il explore, mais c'est bien évidemment lui en tant que sujet, ou, du moins, sa face interne et cachée. Ainsi, "interior" fait se rejoindre le moi et l'autre, et inscrit la pulsion de mort comme une force de destruction totale ("annihilating") portée sur le monde extérieur comme sur lui-même. La phrase évoque aussi le fantasme du chasseur selon lequel le sujet pourrait advenir ("presence") en détruisant ("absence") les bêtes sauvages qui peuplent cet "interior".

Ceci évoque, bien sûr, le dos de la jeune Indienne creusé de marques tribales. Ces marques, faites de creux et de pleins ("whorled" ; "ridged" ; "raised designs" 74), sont l'empreinte de la violence subie comme blessure infligée au corps. Mais ces signes ("designs"), formés de la peau coupée, donnent également à lire la coupure en lien avec le corps de la femme. De plus, à l'évidence, c'est l'apparition des règles de la jeune fille et, donc, son devenir-femme, qui a déclenché le rituel.

He would watch the way the intermittent dentellation of the sun through the leaves mottled the ridged tribal markings down her back until it seemed the blotched areas of pigmentation were subtly mimicking the beasts who mimicked the patterns of the sun through the leaves (79).

La citation mérite attention à plusieurs titres. Y est exposé ce phénomène réfléchissant qui fait que les dessins imprimés sur le dos de la femme sont assimilés au pelage tacheté des jaguars. Nous ne pouvons manquer de lire dans ces lignes un effet de mise en abyme dans lequel le lecteur se ferait observateur au même titre que le chasseur. Qu'y a-t-il à observer ? Ce sont bien évidemment les pages du livre ("leaves") à travers lesquelles il s'agirait "d'y voir clair" ([to see] "through the leaves"), feuilles de papier qui, à l'image du dos de la femme, sont creusées et remplies d'encre qui forme des signes à lire. Il s'agit d'un déchiffrement de ce que le texte peut révéler et cacher, de ses zones d'ombres au plan imaginaire ("mimick") d'où perceraient quelques signifiants primordiaux. A cet égard, il semble que "dentellation" évoque parfaitement bien l'entaille que provoque la lettre noire sur la feuille blanche. Mais, "dent/ellation" est également la marque même de la coupure, d'une part ("dent") — une coupure inscrite sur le corps de la femme, "a markswoman" (77) — et la jouissance ("elation") qui en découle pour l'observateur-voyeur d'autre part¹⁶⁷. Le signifiant est une manière d'inscrire la castration.

166 "Masochism and sadism are different sides of the same coin" (Carter, *Nothing Sacred* (1982), London, Virago Press, 1985, p. 38).

167 Angela Carter était fascinée par la technique de tatouage japonais, *irezumi*. Elle ne manque pas d'ailleurs d'associer cet art avec une certaine dimension de sadisme et de masochisme que la personne s'inflige : "He exudes the weird glamour of masochism. [...] *Irezumi* paints with pain upon a canvas of flesh" (*op. cit.*, p. 33).

L'amour est absent de la dimension perverse ; ce sont les atteintes sur le corps de l'autre et la violence qui scelle le pacte pervers. Nestor Braunstein explique, qu'inhérent à la perversité, est la question de savoir quoi faire de son corps : "exploration des gisements enterrés de la jouissance, rejet des canalisations monotones de la rencontre sexuelle, invention et expérience, exploration, viol et éloignements des limites"¹⁶⁸. Zero dans *PNE* et le protagoniste de "Master" inscrivent la transgression sur le lieu du corps, mais un corps qui est parcellisé. Il s'agit d'une vision qui tient de la métonymie puisque la partie (le sexe des épouses pour Zero et le sexe de la jeune Indienne pour le chasseur) tient lieu du tout¹⁶⁹.

L'instrument de la violence sexuelle procède d'une substitution métaphorique, le fusil du chasseur ou la jambe de bois de Zero prenant la place de leur sexe dans les viols qu'ils perpétuent, comme substitués d'une partie de leur corps. D'ailleurs, la substitution a quelque chose de total dans la mesure où le référent est indéfini : "[he] drove his other weapon into her soft, moist, hole". Le contexte ne permet pas de définir s'il s'agit du fusil ou du sexe. Le franchissement des limites du corps s'opère dans la mesure où une superposition s'effectue entre l'objet et cette partie du corps, comme si la confusion entre les deux était totale et que le fusil ou la jambe de bois devenait une partie attachable au corps et le sexe une partie détachable.

"L'éloignement des limites" se joue dans le déchaînement de la violence des assauts sexuels dans une tentative de maîtrise totale du corps de l'autre. Braunstein problématise très bien ces limites repoussées toujours plus loin par cette question qui appartient au discours pervers : "Et pourquoi pas ?".

Le pervers a horreur du vide :

Son *horror vacui* fait du sujet un échantillon de plénitudes spéculaires : la maîtrise sur le désir, sur le discours, sur l'autre. Le moi fort, très fort. Le déni de la castration, de l'inconscient, du manque inhérent à la jouissance¹⁷⁰.

Zero, par exemple, remplit le vide par sa paranoïa qui, contrairement à son sperme, s'avère fertile puisqu'elle génère des délires :

He fed his paranoia on rumours until his head was full of strange notions that cross-fertilised one another and ingeniously produced reams of fresh, false, self-contradictory but passionately believed information. He no longer needed news of the world, since he manufactured it himself to his own designs" (101).

¹⁶⁸ Braunstein, *ibid.*, p. 241.

¹⁶⁹ L'anglais formalise cela très bien : the hole for the whole.

Un lien peut être effectué avec le "*reductio ad absurdum*" dont parle Angela Carter à propos du graffiti à caractère sexuel, dans son essai *SW*. Elle y précise la manière dont, dans le graffiti, "the self is reduced to its formal element" (p. 4).

¹⁷⁰ Braunstein, *ibid.*, p. 239.

Plus crûment, Zero fantasme de retrouver sa fertilité en colmatant le sexe de Tristessa : "It won't come back until I stick my merciless finger into this ultimate dyke" (91).

Pour Zero et le chasseur, cette peur du vide n'est pas étrangère au choix pervers d'objets de substitution, autrement dit d'objets-fétiches. En tant que fétiches, ils fonctionnent comme substituts d'un phallus attribué à la femme, et ils signalent le déni de l'absence de ce phallus chez la femme. Ainsi, le fétiche et, d'une manière plus générale, la perversion, sont une façon de gérer la castration, attestant en ce sens de l'absence de la dimension symbolique.

4. CASTRATION

Raising her knife, she brought it down. She cut off all my genital appendages with a single blow, caught them in her other hand and tossed them to Sophia, who slipped them into the pocket of her shorts. So she excised everything I had been and left me, instead, with a wound that would, in future, bleed once a month, at the bidding of the moon. (70-1)

Dans ces quelques lignes, le narrateur Evelyn fait le récit de sa propre émasculatation par Mother, la pseudo-déesse à la tête d'un groupe d'amazones dont il est prisonnier. Cette inscription de la castration dans le texte de *PNE* revêt une importance à divers titres.

Tout d'abord, il va sans dire que la première lecture du passage mentionné ci-dessus est susceptible de provoquer une surprise certaine si ce n'est un sentiment de malaise chez le lecteur, de par l'horreur qui est représentée. Par ailleurs, il est à noter que Mother n'endort Evelyn que localement, délibérément, de façon à ce qu'il soit le voyeur de sa propre castration : "I ceased to feel at once. But I did not lose consciousness, then. I continued to see" (70). Ce faisant, le lecteur se trouve alors dans la même position de voyeur de la scène que le narrateur. Cette position peut avoir quelque chose de transgressif pour le lecteur et peut l'amener à en être troublé. Nous remarquerons avec intérêt qu'alors même que le narrateur relate son émasculatation, le texte en révèle le déni : "I found it very difficult to see, in that abattoir light, and remember, now, an atmosphere rather than an event" (70). Déni par le regard dans le moment précédant l'émasculatation, et déni de l'événement même dans le récit après coup.

L'opération de castration donne lieu à une véritable mise en scène théâtrale : "I remember the way the curtains swished open to reveal our audience, seated in banked seats around the little stage like the spectators of a chamber opera, rows of silent seated women" (69). Ces femmes-amazones de Beulah, toujours promptes à rentrer en trances lors de leurs chants incantatoires, poussent un cri de jouissance ("All the assembled women clapped and cheered" 70) lorsque Mother brandit le couteau qui va servir à la castration. Mother, "[who] ran her finger up and down the blade of her knife to feel how sharp it was" (70), vient exacerber cette mise en scène.

D'un point de vue diégétique, il est clair que l'événement décrit est fondamental dans la mesure où il va servir de point d'articulation du récit.

La coupure des organes génitaux de Evelyn est le prélude à sa transformation physique en femme. Cette castration s'opère également sur son nom puisqu'à partir de la page 71, le nom du narrateur est coupé pour devenir Eve. Se pose alors la question pour le critique qui commente cette oeuvre d'opter pour l'un ou l'autre des

noms pour évoquer le narrateur. La question se pose également de l'implication interprétative que peut générer le choix de l'un ou de l'autre des deux noms. Certains critiques ont opté pour Eve/lyn, la barre venant inscrire par l'encre noire et le trait la trace de la coupure sur le corps de la feuille blanche¹⁷¹.

L'illusion est créée qu'il existe deux narrateurs qui disent le même "je"; cette astuce relève probablement de l'expérimentation amusée de la part de Carter, clin d'oeil que l'on retrouve dans une remarque d'Eve/lyn : "I was literally in two minds" (77). La transformation biologique permet un jeu fait de va-et-vient et de superpositions des pronoms personnels masculin et féminin, où alternent la première et la troisième personne du singulier, dans un processus qui permet de jouer avec la notion de différence sexuelle en l'imaginarisant.

En tout état de cause, la représentation de la coupure n'est pas banale puisqu'elle permet de tuer "symboliquement" le narrateur ("And that was the end of Evelyn" 71) et de faire renaître une narratrice. Ainsi, le fantasme originaire de Mother qui veut maîtriser la création d'une part, à l'image de Prométhée, et la différence biologique d'autre part, se font le miroir et l'inscription textuelle de la toute-puissance de l'auteur de fiction. L'inscription textuelle de la castration est amplifiée dans le texte par la saturation des signifiants de la coupure, que ce soit comme avant-scène de la coupure sexuelle ("Sophia tore off my shorts" 64), ou bien lorsqu'un bruit sec coupe le narrateur de son sommeil ("I woke up to the sound of a faint slick" 54), en même temps que l'assonance en [k] vient faire résonner la coupure. Ou bien encore par exemple, lors de son évvasion de l'ancre des amazones, Eve/lyn et les phares de son scooter fendent les ténèbres : "The headlights bore twin tunnels through the darkness before me that telescoped into themselves as I ripped down between them" (84).

Au plan imaginaire du personnage de Mother ("The Castratrix of the Phallogocentric Universe" 67), castrer l'autre revient à dénier la castration ; c'est substituer une castration imaginaire à la castration symbolique. Inscrire la castration dans le texte, c'est donner "des *images* de la castration afin de la rendre plus soutenable dès lors qu'elle est représentable"¹⁷². Par ailleurs, "imaginariser" la castration peut s'avérer une façon de la nier. A cet égard, les multiples traces de coupure chez Carter ne viennent-elles pas suppléer et inscrire la défaillance de la castration symbolique incarnée par les personnages de la scène diégétique : la coupure est-elle alors salut ou menace ?

Mother illustre parfaitement une des composantes perverses qu'est "le morcellement du corps de l'autre"¹⁷³ : dans le sacrifice humain auquel elle se livre sur le corps d'Evelyn, Mother démembré ("she excised everything I had been" 71) ce corps qui lui est insoutenable. De même, elle exige que chacune de ses amazones se mutilent et lui offrent un sein qu'elle se greffera, "[like] many-breasted Artemis". De manière similaire, les assauts violents du chasseur de "Master" sur la jeune Indienne visent à rompre son sexe et à le faire éclater, si ce n'est avec son sexe, du moins avec son fusil, le symbole phallique qui lui tient lieu de sexe. Il est également question de

¹⁷¹ Nous pensons ici au titre de l'ouvrage de Roland Barthes *S/Z* qui, par le trait, inscrit également la castration du castrat dans la nouvelle de Balzac "Sarrazine".

¹⁷² Paccaud-Huguet, *op. cit.*, p.29.

¹⁷³ Huchet, *ibid.*, p.277.

démembrement lorsque, dans "The Executioner's Beautiful Daughter", le bourreau décapite son propre fils pour avoir commis l'inceste, crime qu'il perpétue lui-même sur sa propre fille.

L'abondance des modèles de perversion tient de la démonstration et, à cet égard, a quelque chose d'un déferlement baroque. La panoplie des perversions qui s'offrent au lecteur rappelle, de façon amplifiée, la galerie des monstres de *Nights at the Circus*¹⁷⁴ où les modèles de l'altérité se déploient jusqu'à saturation. Dans ce musée des horreurs sont exhibés, entre autres, rien moins qu'une hermaphrodite, un lilliputien, un homme sans bouche, une femme dont le visage est recouvert de toiles d'araignée, une jeune fille qui possède quatre yeux, dont deux à la place des seins.

Il est indéniable que la représentation de ces pulsions débridées et la multiplicité des passages à l'acte sont de véritables débordements de jouissance dans la diégèse, d'où sont absentes toutes représentations surmoïques ainsi que toute référence à la Loi.

Pour reprendre la fameuse phrase de Lacan ("ça parle"), "ça fascine", une fascination qui peut avoir quelque chose de mortifère car la lecture peut s'avérer proche de l'insupportable. Ainsi que nous l'avons mentionné, ces textes de Carter mettent à la lumière ce que l'inconscient recèle de plus sombre et de caché. Ils se font explorateur d'un réel qui n'est d'ailleurs pas sans lien avec la "part maudite" ou la notion "d'hétérologie" telle que la concevait Bataille¹⁷⁵.

Le propre des textes de Carter mentionnés est qu'ils tiennent de l'exploration et non de la démonstration ou de l'affirmation¹⁷⁶. C'est à ce titre que la fascination évoquée peut opérer, dans la mesure où le lecteur se fait lui-même explorateur et prend le "risque" de la lecture et de la traversée du fantasme¹⁷⁷.

¹⁷⁴ *Nights at the Circus* (1984), London, Picador, 1985.

¹⁷⁵ "L'existence "autre", expulsée de toutes les normes : folie, délire, etc" (Roudinesco, *ibid.*, p. 881).

¹⁷⁶ C'est probablement une des raisons pour lesquelles bon nombre des textes critiques abordent la fiction d'Angela Carter avant tout sur le terrain idéologique, en laissant presque complètement de côté la dimension de fantasme de la fiction. Pour certains lecteurs, la démonstration idéologique offre probablement un bon rempart au mode fascinateur du texte cartérien.

¹⁷⁷ Daniel Sibony décrit le fantasme "comme réponse à une béance dans le rapport à l'inconscient" (*op. cit.*, p. 138). Il ajoute : "le fantasme, reflux sur nous de cassures vives toujours à l'œuvre dans le langage, nous séduit et nous dévoie en nous-mêmes, et non pas loin de "nos chemins", car nos chemins dépendent du fantasme qui nous en dévoie, et qui nous attire à son sillage d'appels" (*ibid.*, pp. 137-138).

Chapitre II

L'AUTRE ET LA MAITRISE DE LA CASTRATION

A. MAGNA MATER

1. A LA RECHERCHE DU CORPS PERDU

Angela Carter convoque des figures imaginaires de maîtres qui peuplent des univers totalitaires, que ce soient le bourreau de "The Executioner's Beautiful Daughter", le chasseur de "Master" ou, de manière plus élaborée, le personnage de Mother dans le roman *PNE*.

Dans la nouvelle "Master", la maîtrise s'inscrit d'abord symboliquement dans le nom que le chasseur s'est attribué, Master, qui donne d'ailleurs le titre à la nouvelle, et par lequel il exige que sa compagne de voyage l'appelle.

Pour la figure perverse qu'est le chasseur, le fantasme de maîtrise est à l'œuvre sur l'autre qu'est la jeune fille qui l'accompagne au cours de son exploration dans la forêt tropicale. Il a "acquis" la jeune aborigène en échangeant contre de l'argent : ainsi, l'homme désire s'assurer la maîtrise de la personne, ou plutôt la maîtrise de son désir en éradiquant ce dernier ; le chasseur l'a également payée pour qu'elle se taise (à l'exception de la prononciation de son nom "Mas-tuh"), et qu'elle se soumette. Ce faisant, il refuse de se placer dans l'économie de la dette symbolique. Il a acheté sa position d'objet et de corps en vue de s'assurer une maîtrise imaginaire. Pour le chasseur, il s'agit également de se rendre maître de ces "animaux imprimés" que sont les jaguars en les abattant un à un, dans un fantasme qui consiste à en éliminer le plus possible jusqu'à les éradiquer totalement.

L'instrument de pouvoir et de maîtrise est bien sûr son fusil dont il use, d'une part, pour massacrer les jaguars et, d'autre part, de façon interchangeable avec son sexe pour violer le corps de la jeune fille.

Ce fantasme de maîtrise se soutient du parcours exploratoire que le chasseur entreprend dans la forêt tropicale, et se construit et s'inscrit au fur et à mesure de l'incursion de plus en plus profonde à l'intérieur de la jungle : "he decided to explore the nether regions of the New World" (72). "Nether" fait bien évidemment référence au sud du continent américain, mais le mot s'entend également comme un lieu profondément caché. Au fur et à mesure de la progression au cœur de la jungle, les assauts sur le corps de la jeune fille se font plus violents.

Il est intéressant de noter qu'en se tournant vers le "Nouveau Monde", le chasseur effectue un trajet qui, de prime abord, est tourné vers un après et un avenir. En fait, le "Nouveau Monde" s'avère être le point de départ d'un

parcours régressif pour le chasseur ("the place where time runs back on itself" 72)¹⁷⁸. D'ailleurs, ne retrouve-t-il pas dans cette forêt tropicale ("rainforest" 76) la pluie de son pays d'origine ("the cool, rainy country of his birth" 71-72) : il s'agit d'un retour à un avant, à son pays comme lieu d'origine. Au-delà de cette évidence, ce parcours à rebours est un retour à ce lieu à jamais perdu qu'est la mère. Nous remarquerons à ce propos la proximité phonémique de "mother" et "nether". Ce parcours à rebours tient du désir de régression infantile à un état perdu de complétude imaginaire avec la mère.

La jungle est assimilée par le chasseur à cette Autre maternel, dont le désir fait énigme :

The tree trunks bore an outcrop of plants, orchids, poisonous, iridescent blossoms and creepers the thickness of an arm with flowering mouths that stuck out viscous tongues to trap the flies that nourished them (73).

Dans cette représentation, la mère est fantasmée comme cette instance dévoratrice à la bouche béante qui, dans un déchaînement oral, menace d'engloutir et de phagocyter l'autre. Couplé à cette image menaçante perçoit la vision régressive du petit enfant qui fantasme la mère comme détentrice du phallus ("trunks"; "the thickness of an arm"), et donc, toute-puissante.

But no motion nor sound did more than ripple the surface of the profound, inhuman introspection of the place so that, here, to kill became the only means that remained to him to confirm he himself was still alive, for he was not prone to introspection and had never found any consolation in nature (73).

Aucune voix ne vient faire rempart ("but no") à ce fantasme, et donc inscrire la coupure symbolique dans la diégèse ; en l'absence d'une voix qui marque la castration, le chasseur s'engouffre dans l'espace ainsi vidé de toute limite. Dans ce fantasme de dévoration, le chasseur substitue le "tu me dévores" par "je te dévore", "je tue pour ne pas être tué", installant ce fantasme dans une dimension perverse.

Il semble que pour le chasseur, explorer la partie cachée sous le masque de la civilisation, c'est faire l'expérience de cette face cachée non soumise à la Loi. Le silence de la jungle ("irrevocable silence") fait écho à ces mots tus qui manquent à inscrire la Loi et un interdit. Cet Autre énigmatique génère vide et angoisse que le chasseur cherche à combler par une pulsion alcoolique : "Dismayed, he clung to the bottle as if it were a teat" (72). L'analogie est explicite : la bouteille met en jeu la pulsion orale, et devient ce que Lacan appelle objet (a)¹⁷⁹, objet bouche-trou qui vient se substituer au sein maternel perdu. Le chasseur tente de colmater la faille ouverte

¹⁷⁸ Nous verrons que le même mouvement se dessine dans l'itinéraire d'Evelyn dans PNE : il choisit New-York comme point de départ de son itinéraire vers un "avant".

¹⁷⁹ Lacan a désigné par la lettre "a" l'objet qui rendrait au sujet son être de jouissance dont il découvre le défaut en parlant. "L'objet *a* n'est ni une représentation à la disposition du sujet, ni un complément du moi, mais le résultat d'une opération de perte, réactualisation de l'objet perdu de Freud : tout objet trouvé n'est jamais que substitut, donc insatisfaisant" (Michel Lapeyre et Marie-Jean Sauret, *Lacan. Le retour à Freud*, Toulouse, Editions Milan, coll. Les Essentiels Milan, 2000, p. 24).

par la séparation d'avec la mère avec cet objet-substitut d'une part et, en l'absence de l'inscription de la Loi, par ses assauts sauvages en vue de maîtriser l'autre.

Nous assistons dans la nouvelle à une vacillation du pouvoir du chasseur à partir du moment où la jeune fille commence à porter de l'intérêt au fusil. Cette prise de pouvoir s'effectue par une appropriation progressive de cet instrument de mort. La manière dont le regard de l'Indienne se porte sur le fusil ne laisse que peu de doutes quant au substitut métaphorique qu'il incarne :

She squinted her eyes to peer down the long barrel; she caressed the metal trigger, and, pointing the barrel carefully away from her as she had seen Master do, she softly squeezed it (76).

En s'appropriant ce fusil-phallus, c'est la puissance qu'il confère qu'elle s'approprie également : le pouvoir de tuer tout ce qui vole et d'en tirer une certaine jouissance, à l'instar du chasseur, le pouvoir de surpasser son maître dans l'art de tuer et, finalement, de le tuer pour se débarrasser de son joug.

Dans cette compulsion à tuer, le même désir de combler un vide semble animer la fille : "She always gave the same delighted laugh to see them fall for she had never thought it would be so easy to populate her fireside with fresh ghosts" (77). Une fois les oiseaux tués, il ne reste pour la jeune fille que des fantômes dont elle se remplit. En tout état de cause, il s'agit de se débarrasser de l'autre qui est différent ; cela explique qu'elle se refuse à tuer les jaguars auxquels elle se considère semblable.

Maîtriser l'autre différent, c'est ne rien vouloir savoir de ce qu'il en est de cet Autre énigmatique ; c'est choisir d'ignorer cette instance qui fait énigme en comblant, d'une part, le vide qu'elle suscite et dont le chasseur et la jeune fille ne veulent rien savoir en éradiquant sans discernement ("indiscriminately" 77) tout ce qui pourrait rappeler la différence.

Le regard est l'instrument de prise et de perte de pouvoir. C'est par le regard que l'Indienne prend possession du fusil et s'assure ensuite la maîtrise de la situation : "The fire began to fail but she could see clearly through the sights of the rifle" (77). Dans un mouvement inverse, l'appropriation du fusil par l'Indienne coïncide avec une perte de maîtrise du chasseur : "he oversaw the beginnings of her carrer as a markswoman" (77). "Oversaw" signale bien cette position de maîtrise par le regard (to see over) mais, de manière paradoxale, c'est précisément l'existence de ce regard qui fait chuter le chasseur de sa position. Jusqu'à ce qu'elle s'approprie le fusil, le chasseur avait considéré la fille comme un morceau de viande qu'il avait acheté et qui lui était utile. Dotée d'un fusil et chasseresse, ce n'est plus de vision dont il s'agit mais de regard.

La question du regard pose forcément la question de la distance. La jeune fille devenue tueuse, la pulsion de mort qui habite le chasseur se trouve alors mise à distance : des parcelles de la part maudite qui l'habite se trouvent soumises à l'épreuve de son regard alors qu'elles étaient jusqu'alors enfouies.

Il faut ajouter qu'après avoir massacré les jaguars, le chasseur s'acharne, dans son entreprise de destruction, à les dépecer pour faire disparaître toute trace d'inscription (n'oublions pas qu'il assimile les dessins du pelage des fauves à des inscriptions imprimées). Or, il est des inscriptions dont le chasseur ne peut se rendre maître : ce sont les marques tribales profondément incrustées dans la chair du dos de la jeune fille, et qui sont exposées à son

regard. Ainsi, la maîtrise du chasseur ne peut être totale ; l'édifice fantasmatique du chasseur comporte une faille. Et, paradoxalement, l'instance narrative semble finalement accorder la maîtrise à la jeune fille : elle devient "a markswoman" (77), tireuse d'élite, mais surtout, maîtresse de la marque et de l'inscription.

2. A BRAVE NEW WORLD

Dans *PNE*, Evelyn, le narrateur homodiégétique fuit New-York et entreprend un périple à travers les Etats-Unis, qui le conduit jusqu'à la côte ouest. Son incursion dans le désert tourne court puisqu'il est capturé par une femme, membre d'une société utopiste, qui le conduit dans la tanière souterraine où habitent ses "congénères", Beulah.

Le roman donne à lire la représentation d'une société totalitaire qui, de par sa nature même, fonctionne sur le mode d'une soumission totale à un chef, Mother, et qui, d'autre part, n'admet aucune opposition à sa doctrine. Il s'agit d'une société constituée exclusivement de femmes à la tête desquelles Mother, grande prêtresse, entend mettre en œuvre son fantasme de toute-puissance et de maîtrise complète de l'autre.

Comme dans "Master", ce fantasme de contrôle s'étaie de l'élimination de toute altérité. Ainsi, vêtues à l'identique, les femmes de Beulah s'avèrent le miroir l'une de l'autre. Leurs pensées, leurs agissements, tout concourt à la suprématie du collectif sur l'individuel.

Pour ces femmes vivant recluses sous le sable du désert, l'autre c'est avant tout l'homme et, donc, Evelyn. C'est ainsi que, emprisonné dans une pièce de la tanière souterraine de ces femmes, il est réduit à un simple objet que l'on manipule. Et ce n'est pas un hasard, loin s'en faut, s'il est rapidement dévêtu de ses vêtements d'homme et rhabillé en femme par sa geolière : "Now I was dressed like this girl, I looked like this girl" (55). Dans le fantasme de ce groupe de femmes, la première étape d'annihilation de la différence de l'autre consiste à soustraire à leur propre regard l'image de l'homme. La différence biologique est alors recouverte d'un voile et donc, masquée, invisible à l'œil, de façon à réduire l'autre à l'image désirée, autrement dit à leur propre image.

Car c'est bien d'image et de regard dont il est question ici : la logique totalitaire du groupe consiste, dans un premier temps, à rendre invisible le corps différent en le voilant. A cet égard, il est pertinent de noter que ce n'est qu'à la suite de ce "voilage" qu'Evelyn, alors copie conforme de leur image, peut finalement déambuler dans le centre d'expérimentation en compagnie de sa geolière et, bien évidemment, être exposé au regard des autres sans qu'il ne soit une menace pour elles. Cet habillage de la différence n'est bien sûr que la première étape du programme de "mise à conformité" de Mother et de ses acolytes, mais toujours est-il que ce premier pas de reconnaissance de l'autre comme identique provoquera le premier "frémissement" sur sa glaciale et placide geolière, Sophie, témoin que quelque chose se passe : "when she saw how startled I was at the change of my appearance, she allowed herself a small smile" (55).

Image conforme à celle des femmes, Evelyn s'insère parfaitement dans cet univers clos dans lequel, en un jeu de miroir, chaque image semble réfléchir et projeter la même image, telle un exemplaire unique dupliqué et multiplié à l'infini. Ainsi, le groupe ne semble tenir que sous son seul versant imaginaire, c'est-à-dire qu'il ne fonctionne finalement que dans un processus qui a quelque chose d'identificateur. En cela, il apparaît évident

qu'une dimension narcissique est en jeu dans la mesure où ces femmes viennent gommer une différence qui viendrait blesser leur image narcissique.

La conformité à un modèle unique par l'abolition de toute différence caractérise également le fonctionnement interne du groupe totalitaire puisque, de toute évidence, chaque femme est, avant toute chose, membre du groupe avant d'être sujet, avec ce que cela implique en terme de singularité et de parole.

En d'autres termes, la logique du groupe impose l'anéantissement de toute différence et de toute subjectivité ainsi que la soumission à un modèle unique. Ainsi, à l'image des sept femmes soumises du harem sado-masochiste de Zero, ce sont bel et bien ces femmes qui confortent la position du maître et en assurent la pérennité.

Le monde de Beulah nous est révélé comme un univers où le sujet n'existerait que sur l'axe imaginaire, c'est-à-dire qui fonctionnerait sur le mode de l'identification ou de l'aliénation dans l'autre et où, de fait, la logique consisterait en une destruction réelle ou fantasmée de l'autre différent.

Par voie de conséquence, Beulah apparaît comme un univers qui fonctionne sur le versant imaginaire des identifications, et au coeur duquel se trouve le moi, qui n'est que narcissique et imaginaire¹⁸⁰. L'illusion est donnée que le sujet peut se réduire à ce seul moi — que "Lacan lie à l'image du corps propre"¹⁸¹ — en éludant le "je". Ainsi, en maîtrisant le sujet par l'image, Beulah incarne un monde fusionnel, non advenu au langage, et donc, au symbolique.

Le groupe totalitaire s'incarne parfaitement dans le graffiti emblématique du groupe : les femmes de Beulah portent un brassard sur lequel est dessiné un phallus brisé, reproduction du graffiti sculptural tridimensionnel qu'est le phallus de granit, brisé, érigé en guise d'emblème à l'entrée de la caverne des femmes de Beulah ("It represented a stone cock with testicles, all complete, in a state of massive tumescence. But the cock was broken off clean in the middle" 47). Sans que le texte soit explicite quant au lien existant avec elles, le graffiti rappelle celui des femmes-guerrières ("the Women") qui hantent les rues de New-York à la recherche d'hommes à "se mettre sous la dent", ainsi que le suggère leur emblème qu'elles "taguent" à la peinture rouge sur les murs de la ville. Le regard d'Evelyn croise cet emblème : "I often saw, in virulent dayglo red, the insignia of the angry women, the bared teeth in the female circle" (12)¹⁸².

¹⁸⁰ Philippe Julien, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, E.P.E.L., 1990, p.53.

¹⁸¹ Julien, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸² Ces femmes ne sont d'ailleurs pas seules à revendiquer la maîtrise du territoire par la force. En effet, les noirs ("combat-suited blacks" 12) construisent un mur autour de Harlem, traçant ainsi, à leur tour, une ligne de démarcation communautariste dans la société New-Yorkaise. Cette maîtrise d'un lieu par un groupe, maîtrise d'un territoire, a quelque chose de totalement animal, est purement imaginaire, et sans référence symbolique aucune.

Le signifiant "insignia" a une autre occurrence dans le roman : il désigne le sexe masculin du travesti Tristessa qui se trouve dévoilé au grand jour après des années de supercherie et de dissimulation : "Out of the vestigial garment sprang the rude, red-purple insignia of maleness, the secret core of Tristessa's sorrow, the source of her enigma, of her shame" (128). Le rapprochement des deux signifiants engendre un effet parodique de l'un sur l'autre : étranges femmes phalliques qui ne sont dotées que d'un simulacre de phallus ; le sexe rouge de Tristessa paraît bien falot comparé au rouge-sang des graffitis agressifs.

L'utilisation du graffiti est en concordance parfaite avec le fonctionnement totalitaire du groupe ; les sujets sont ramenés à des représentations imaginaires réductrices : traces laissées pour marquer leur territoire et qui réduisent les femmes du groupe à ces seules images caricaturales imprimées sur les murs de la ville. Le tout y est réduit à une partie, un cercle qui montre les dents, femmes en colère réduites à des bouches sans voix qui mordent et dévorent¹⁸³. Ce "universal pictorial language"¹⁸⁴ installe une fiction d'universalité qui, une fois encore, n'est pas étrangère au mode d'organisation de la société matriarcale de Beulah. Par ailleurs, cette désignation imaginaire qui élude la dimension symbolique de la nomination (pas de référence au langage, une image, une seule, pour une communauté de sujet) se présente, en quelque sorte, comme une mise en abyme de l'organisation du groupe d'amazones. Ce fantasme d'une universalité qui privilégie le groupe au détriment du sujet trouve également son expression, entre autres, dans la forme générique constamment utilisée pour désigner les femmes, ainsi que dans l'utilisation de la majuscule : "the Women" (11, 17, 79 etc).

Aucun nom ou prénom ne vient différencier les femmes qui travaillent dans l'ancre de Mother. Ce ne sont plus alors des bouches qui mordent mais des bouches qui produisent des voix anonymes qui sortent des haut-parleurs de la caverne : "an unknown female voice" (50); "a woman's voice said (...)" (52). Lors des litanies et des invocations rituelles qui précèdent le viol d'Evelyn par Mother, les voix à l'unisson des femmes ("a chorus of women's voices" 60) font entendre leurs cris répétitifs ("stuttering" 60) : "Ma-ma-ma-ma-ma-ma" (61).

Ce n'est pas non plus un hasard si les hauts parleurs et les voix des femmes déversent divers messages aphoristiques : "To be a man is not a given condition but a continuous effort" (63); EXCEPT A MAN DIE AND BE BORN AGAIN HE MAY NOT ENTER THE KINGDOM OF HEAVEN" (51). A l'image de ces femmes sans visage et sans corps proprement différencié, l'aphorisme, par essence, élude le sujet de l'énonciation ; d'autre part, le présent gnominique est l'expression de cette notion d'universalité dont le groupe totalitaire se fait le chantre, au détriment de toute singularité.

¹⁸³ Dans son essai *SW*, Angela Carter mentionne le *reductio ad absurdum* qu'est le graffiti en relation avec la pornographie : "Pornography involves an abstraction of human intercourse in which the self is reduced to its formal elements. In its most basic form, these elements are represented by the probe and the fringed hole, the twin signs of male and female in graffiti" (p. 4).

¹⁸⁴ Carter, *op. cit.*, p. 4.

"Where is the garden of Eden ?" Sophia demanded of her in a ritual fashion" (63) : pas d'aphorisme certes, mais la subjectivité de l'énonciation est toute illusoire puisque c'est le rituel qui tient lieu d'énonciation, le groupe et la convention prenant le pas sur le sujet.

Alors que Mother trône au centre de la salle souterraine, entourée de ses fidèles amazones, Sophie délivre un discours à l'intention d' Evelyn, captif, qui pose question quant au sujet de l'énonciation. Le discours se présente comme un long poème composé de strophes : il est intéressant de noter l'absence de guillemets, signes typographiques conventionnels marqueurs d'un "je". Une fois encore, le sujet semble s'effacer de la surface textuelle : les mots sont prononcés mais, semble-t-il, non originés subjectivement. En outre, l'absence presque totale de ponctuation suggère un flux de mots quasiment ininterrompu, scandé de façon incantatoire, de telle manière qu'il semble déconnecté de tout locuteur et donc, de toute énonciation :

Ineradicable vent of being, oracular mouth
 absolute beginning without which negation is impossible
 in one hand she holds the sun
 and the moon in the other
 she shakes stars off her shoulders
 when she yawns earthquakes (61).

Par ailleurs, Mother est dite de manière métaphorique en se substituant à des figures empruntées à diverses mythologies (grecques, scandinaves ou orientales), devenant une sorte de figure mythologique universelle, le fantasme d'une "Ur-figure" :

Danae Alphito Demeter
 who reap with the sickle moon.
 Ai-Uzza great goddess of Arabia Deserta
 governess of the dry tides of the inward sea
 sacred stone of
 tripe moon of birth of death of divination (61).

Dans l'accumulation des références emblématiques en lien avec des images de fécondité, la représentation métaphorique de Mother élève la déesse au rang du mythe d'une Grande Mère universelle.

Grande prêtresse, Mother siège à la tête d'une organisation hiérarchisée composée de femmes qui lui sont entièrement soumises. Cette soumission s'entend bien évidemment d'un point de vue idéologique, mais elle vient aussi s'inscrire sur le corps de chacune. En effet, à l'image de ces sociétés primitives qui exigent des sacrifices, l'appartenance à cette société implique un assujettissement du corps propre de chacune des femmes : à leur entrée dans cette société, les femmes sont dépourvues d'un sein que Mother, chirurgienne, se greffe elle-même sur le corps. De sorte que, d'emblée, l'appartenance au groupe d'amazones est placée sous le signe de la mutilation, chair arrachée au corps de l'autre, à l'instar des prêtresses de Cybèle qui faisaient don d'un sein à leur déesse. Le corps des adeptes est placé sur le mode du manque par opposition au corps de Mother alors placé sous le signe du plein, du trop plein même.

Il est significatif de noter que les adeptes cèdent ce sein et se soumettent à ce rite sacrificiel : en acceptant ce prélèvement d'une partie de leur corps, elles se soumettent à la mutilation et donc, au manque, en vue de satisfaire la demande de l'autre¹⁸⁵, Mother, et de la combler. Une fois encore, la figure du maître repose sur un pacte qui unit la prêtresse à ses adeptes (c'est le même lien qui unit d'ailleurs le tyran Zero et ses sept femmes), par lequel ce sont les adeptes même qui consentent à abandonner une partie d'elle-mêmes au profit de leur "maîtresse". En cela, c'est elles qui créent et donnent existence à Mother en nourrissant son fantasme de maîtrise et donc, le leur.

Figure prométhéenne, Mother l'est à double titre : chirurgienne experte qui met les avancées technologiques de sa société au service de son entreprise de maîtrise, elle façonne le corps de l'autre — celui des adeptes de son groupe puis, plus tard, celui du narrateur Evelyn — mais également le sien propre :

"She had reconstructed her flesh painfully, with knives and needles, into a transcendental form as an emblem, as an example, and flung a patchwork quilt stitched from her daughter's breasts over the cathedral of her interior, the cave within the cave" (60).

C'est ainsi qu'elle se reconstruit en tranchant et en suturant, coups de couteaux et d'aiguilles qui la dotent de "two tiers of nipples (...) so that, in theory, she could suckle four babies at one time" (59). Maître dans l'art de la coupure et de la suture, Mother se pose comme maître de la création.

La transformation opérée sur son corps est faite d'un double mouvement d'addition et de soustraction pourrait-on dire: il y a recouvrement du creux de son corps de femme ("interior", "cave") par la couverture sacrificielle tissée de morceaux de corps prélevés au corps de ses affidés, de sorte que les ajouts de chair miment, en forme inversée, la concavité de son creux qu'elle entend visiblement recouvrir. Ainsi, d'une certaine manière, Mother marque le déni du creux de son corps de femme. Ses acolytes l'appellent "Holy Mother" (47) : il est notable que le signifiant "hole" dans sa relation paronymique avec "whole" inscrit parfaitement ce déni du manque, trou que la Mère entend recouvrir et combler par déplacement, par cette saturation mammaire. Ainsi, les seins, par substitution, semblent assurer un phallus à la mère. En ce sens, Mother s'inscrit dans une certaine logique perverse car, en se greffant tous ces seins, elle en vient à se constituer une sorte de fétiche, "substitut au phallus maternel dont [elle] dénie l'absence"¹⁸⁶.

Cette maîtrise du corps est avant tout une maîtrise imaginaire, dans le sens où il s'agit de cacher une image, ou tout au moins de la voiler : "a change in the appearance will restructure the essence, Sophia assured me coolly. Psycho-surgery, Mother calls it" (68). Pour ce qui concerne Evelyn, il s'agit de changer l'enveloppe pour modifier la personne ou, pour parler en termes utilisés par la psychanalyste Françoise Dolto, modifier "le schéma

¹⁸⁵ Nous pensons ici au fantasme du névrosé qui imagine que l'Autre lui demande la castration : "pourquoi sacrifierait-il sa différence (tout mais pas ça) à la jouissance d'un Autre qui, ne l'oublions pas, n'existe pas. Oui, mais si par hasard il existait, il en jouirait. Et c'est cela que le névrosé ne veut pas. Car il se figure que l'Autre lui demande la castration" (Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 826).

¹⁸⁶ Laplanche et Pontalis, *ibid.*, p. 310.

corporel" pour modifier "l'image du corps". D'ailleurs, lors de l'assaut sexuel de Mother sur Evelyn qui précédera la transformation biologique, le narrateur avait dû voiler ses attributs masculins ("She threw me a cloth with which to wipe myself and told me to cover my private parts" 65), comme s'il s'agissait de soustraire au regard une altérité aveuglante, voire sidérante.

Il apparaît indéniable que Mother est l'incarnation de ce que la psychanalyse nomme une mère phallique, une "femme fantasmatiquement pourvue d'un phallus"¹⁸⁷. Loin de n'être qu'une image qui peuple les rêves du narrateur ou était un fantasme révélé par la narration de Evelyn, Mother s'est construite de la sorte, véritablement mise en acte biologique de son propre fantasme. Mère phallique, le personnage l'est donc à de nombreux titres, indépendamment de la projection fantasmatique du narrateur.

Dans le vaste projet auto-référentiel et solipsistique de Mother et des femmes de Beulah, tout concourt à s'assurer la maîtrise de la création, et donc, des origines.

En se fabriquant selon son propre désir imaginaire pourrait-on dire ("and she had made herself" 60), Mother accomplit une sorte d'auto-engendrement par lequel elle se pose comme un être non-manquant, donc plein. Cette logique solipsistique trouve son prolongement dans le projet de la Grande Prêtresse de mettre à profit sa maîtrise des techniques chirurgicales avancées de cette contrée du futur pour évacuer toute once de masculinité du narrateur, en vue de fabriquer des êtres à l'image de toutes les femmes de Beulah, dans une logique de pure reproduction à l'identique.

Outre que le groupe ne fonctionne que sur le mode de l'identité, du même, il ne tolère aucun tiers extérieur qui serait susceptible d'en briser l'équilibre ; lorsqu'un tiers est admis dans le groupe, comme pour le cas d'Evelyn, c'est pour y être assimilé d'une part, et pour en assumer le prolongement "générationnel" et la pérennité d'autre part. C'est ainsi que le matriarcat de Beulah, en interdisant l'autre différent qu'est l'homme, élimine toute possibilité de tiers référentiel.

L'univers créé par Angela Carter repose sur une toute-puissance de la mère emblématique, non-barrée, jamais référée à la Loi, le fantasme d'une Ur-Mother pour ainsi dire (lors de leurs incantations, les adeptes font d'ailleurs référence à leur déesse sous le nom de "Ur-Ana" 62). Déesse auto-proclamée, elle maîtrise également l'acte symbolique de nomination puisqu'elle se nomme elle-même: "the woman who calls herself the Great Parricide also glories in the title of the Grand Emasculator" (49). Elle n'est pas avare de dénominations grandiloquentes ni de majuscules: "I am the Great Parricide, I am the Castratrix of the Phallogentric Universe [...]" (67).

Ces positions de maîtrise vont de pair avec l'effondrement de l'ordre œdipien et l'absence totale d'inscription des différentes générations. Le solipsisme de ce matriarcat interdit tout référent tiers, et donc, toute entité symbolique qui viendrait "ordonner" le groupe, dans le sens d'une mise en ordre d'une part, et d'une application d'une loi d'autre part.

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 310.

Ainsi, l'homme est soit contrôlé, comme Evelyn, soit totalement absent du groupe. Au sein de ce groupe, Mother occupe la place non d'un père symbolique c'est-à-dire en tant que "père mort", mais celle d'un père "tout", le père jouisseur de *Totem et tabou*.

En l'absence de père qui inscrit la filiation, la ligne entre les générations s'avère poreuse et donc transgressive, au sens étymologique du terme c'est-à-dire en tant qu'une limite est traversée. La procréation telle qu'elle est envisagée par Mother place Evelyn dans les positions de père *et* de mère : en effet, c'est son propre sperme, récolté dans un tube à essai lors de son viol par Mother, qui viendra le féconder après que Mother l'aura transformé en femme. Auto-fécondé, père et mère, ni père ni mère, Evelyn est également le "fils symbolique" qu'elle a violé ainsi que la fille créée "de toutes pièces" qu'elle engrossera de son propre sperme. Evelyn devient alors innommable¹⁸⁸ en termes générationnels : "Car nul pouvoir sans les nominations de la parenté n'est à portée d'instituer l'ordre des préférences et des tabous qui nouent et tressent à travers les générations le fil des lignées"¹⁸⁹.

En l'absence de l'instance du père symbolique qui assure un ordre dans la lignée, la place d'Evelyn comme sujet est indéfinissable. Il est clair qu'Evelyn, en quelque sorte, "prend la place" du phallus imaginaire de Mother pour venir la combler, au prix de son désir. Car, en accédant à la demande de Mother, l'Autre maternel, c'est bien sur son désir qu'Evelyn cède, participant par là même du pacte pervers de Mother en venant simultanément lui accorder un "petit morceau" de jouissance.

Dans cette dialectique d'être ou de ne pas être le phallus et d'avoir ou non le phallus, il n'y a pas de père symbolique en tant que celui qui détient le phallus et qui en barre l'accès, et qui vient réguler cet ordre défaillant et pervers.

L'ordre œdipien implique un lieu à trois places (père-mère-enfant) qui sont chacune référées au phallus. Cette triangulation est défaillante à Beulah dans la mesure où la place du père n'est pas vacante pour une instance symbolique tiers qui viendrait dire une loi et réguler ce qu'il en est du rapport mère-enfant. En conséquence, nous avons affaire à un duo (Mother/adeptes ou bien Mother/Evelyn) qui repose sur un état d'ordre fusionnel, au sein duquel Mother est référée comme toute-puissante, dotée fantasmatiquement d'un phallus, et qui institue sa propre loi dans le système duel.

Mother incarne le grand Autre non-barré, c'est-à-dire non affecté par le manque ; elle se présente comme un être plein, sans faille aucune, non soumis au signifiant qui viendrait la barrer. Mother comme mère, n'est pas non plus barrée en tant qu'objet de jouissance : dans le passage à l'acte incestueux commis sur Evelyn — même si Evelyn

¹⁸⁸ A cet égard, nous remarquerons la difficulté à le (ou la) nommer en tant que personnage : Eve, Evelyn, Eve/lyn ? Nous ne manquerons pas non plus de noter la difficulté à formuler et à mettre en mots de manière claire et intelligible pour le lecteur ces liens générationnels pervers.

¹⁸⁹ Lacan, *op. cit.*, p. 277.

n'est pas son fils biologique, "réel" — il y a bien transgression d'un lieu interdit, le lieu où tout être ne revient jamais. Dans la logique de ce fantasme, Mother s'offre comme objet de jouissance et de transgression.

De même que Mother manie le bistouri sur le corps d'Evelyn, elle émascule son nom : Evelyn devient Eve pour Mother et les autres femmes de Beulah, prénom sans patronyme. Nous pouvons d'ailleurs noter qu'en l'absence de tout patronyme dans le roman, Angela Carter "choisit" de ne pas inscrire textuellement de noms de père dans le roman. Dans le cas d'Eve d'ailleurs, la confusion de la filiation rend cette nomination impossible. Ce vide et cette vacance textuels signifient l'absence de "nom-du-père" au sens où l'a formulé Lacan, c'est-à-dire "le signifiant du père, en tant qu'auteur de la Loi"¹⁹⁰, "le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la Loi"¹⁹¹.

La mention d'un père intervient une fois et une seule, lors de l'évocation du mythe d'Œdipe. Alors que Mother raconte le mythe d'Œdipe en le revisitant, elle en appelle à l'éradication de toute culpabilité de la part d'Œdipe ("Œdipus botched the job. In complicity with phallogocentricity, he concludes his trajectory a blind old man" 53) et à un appel au meurtre du père : "Kill your father! Sleep with your mother! Burst through all the interdictions" (64).

"L'instance du Père symbolique, qui est avant tout référence à la Loi de prohibition de l'inceste"¹⁹², faisant défaut, Mother y substitue sa propre loi, "hors-la-loi" celle-là. "L'ordre oedipien" comme lieu qui permet "au sujet d'accéder au registre symbolique, c'est-à-dire à la culture"¹⁹³ est subverti, effaçant par là toute limite entre le naturel et le culturel. Car il semble que ce soit de cela dont il est finalement question dans la représentation de cette société à l'organisation totalitaire : *PNE* donne à lire la mise en scène textuelle d'un retour à un état de nature. Cette représentation rappelle bien sûr la tribu et son bourreau de "The Executioner's Beautiful Daughter", et le donné à lire comme donné à voir d'une société non encore advenue à la culture.

Ce problème de la nature et de la culture ramène évidemment au texte freudien *Totem et Tabou*, et à la question du père primitif. Dans *PNE*, Angela Carter opère un certain renversement du mythe en créant, en quelque sorte, une mère de la horde primitive, non castrée. Se trouve ainsi représenté le fantasme originaire de Mother qui se place comme Mère et Maître de l'Origine, la problématique restant fondamentalement la même.

Mother se rend maître de la castration de manière imaginaire en coupant les autres : elle "coupe" Evelyn et évite ainsi d'être elle-même traversée par la coupure dans cet acte de procréation. Pour reprendre les termes d'Eugénie Lemoine-Luccioni, Mother n'accepte pas d'être partagée par la mise au monde d'un enfant : "La femme participe

¹⁹⁰ Lacan, *ibid.*, p. 556.

¹⁹¹ *ibid.*, p. 278.

¹⁹² Joël Dor, *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Ramonville Saint-Agne, Editions Erès, 1998, p. 18.

¹⁹³ Dor, *op. cit.*, p. 30.

à la création; et c'est en quoi elle est divisée, étant aussi bien créature. C'est là son partage et sa souffrance ; ce qui lui revient en partage et la divise"¹⁹⁴. Ici, Mother occupe la position biologique de l'homme pour qui la ligne de partage passe entre l'enfant et lui : "L'homme est de son côté créature et créateur, mais la ligne de partage ne passe pas *en* lui; elle passe *entre* la femme et lui"¹⁹⁵. La comparaison s'arrête là : contrairement à l'homme pour qui "la femme est la vérité qu'il interroge pour trouver le secret de la création"¹⁹⁶, Mother se pose comme détentrice de ce secret de la création ; sa logique se soutient de connaissances et d'un discours scientifiques, supports d'un savoir sans jeu ni faille. Nous pouvons ainsi voir le nom de Mother comme porteur d'une dénégation : le dit ne correspond pas au faire. Et une fois encore, la logique de Mother participe de la perversion de la filiation.

Les nombreux aphorismes, les incantations répétitives et programmées signalent l'illusion par laquelle Mother se rend maîtresse de la coupure énonciative affectant tout sujet parlant, maîtrise qui ferait des adeptes des individus et non des sujets soumis à la division par le langage.

La société totalitaire de Beulah, à l'instar des discours racistes ou fascistes d'ailleurs, repose sur la forclusion du sujet : aphorismes en tous genres ("To be a *man* is not a given condition but a continuous effort" 63, ou bien "life and the myth are one" 64), syllogismes aussi arbitraires qu'erronés ("Proposition one: time is a man, space is a woman. Proposition two: time is a killer. Proposition three: kill time and live for ever." 53), convocation de l'universel des figures mythologiques pour nommer Mother, jusqu'à son nom même et la majuscule qui en appellent à une figure de Mère universelle, ces éléments sont autant de témoins de l'évacuation de la singularité du sujet. L'écart entre ce que "je" crois dire et ce que "je" dis, l'écart entre les mots et les choses dont se soutient le sujet est comblé à Beulah au profit d'un collectif maître tout-puissant, non faillé¹⁹⁷. Ainsi, à l'image des groupes ou des sociétés totalitaires, Beulah en appelle à la notion d'identité¹⁹⁸, dans le sens d'une assimilation

¹⁹⁴ Eugénie Lemoine-Luccioni, *Partage des Femmes*, Paris, Seuil, 1976, p. 8.

¹⁹⁵ *op.cit.*, p. 8.

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 8.

¹⁹⁷ Nous pensons ici au roman dystopique de Margaret Atwood *The Handmaid's Tale* (London, Virago Press, 1987), qui met en scène un univers totalitaire, mais, en revanche, sans aucun élément de parodie.

¹⁹⁸ Lors d'un entretien accordé à Kerryn Goldsworthy, Angela Carter mentionne le lien entre la notion d'identité et le racisme : "I had someone come in to talk to me about a children's book they'd written; and they were talking a lot about national identity and the creation of national myths. And though they were very nice women, and I'm sure they didn't mean to freak me, the more they talked, freak me they did. Quite unconsciously, without any intention of doing so, they were falling into all kinds of traps, racist traps, which the very *idea* of national identity creates" (Kerryn Goldsworthy, "Angela Carter", *Meanjin*, 44: 1, 1985, p. 12).

ou d'une création du même et d'un rejet de la différence, qui repose uniquement sur la question du moi, qui "n'est que la moitié du sujet" plaisantait Lacan.

Univers opaques et sordides peuplés de personnages aux traits pervers, claustrations totalitaires où se côtoient tyrans et victimes sur fond de jouissance et de tabous transgressés : ceci se rapporte tout aussi bien à nombre de nouvelles de *FW* qu'au roman *PNE*. Et pourtant, le roman s'éloigne des nouvelles à de nombreux titres et, en particulier, par la dimension d'ironie qui y est déployée.

3. FANTASME, FICTION, FRICTION

Parmi les nombreuses approches et tentatives de définition de l'ironie, que ce soit de la simple définition du dictionnaire aux articles très élaborés comme ceux qui composent le numéro 36 de la revue *Poétique*¹⁹⁹, toutes s'accordent à mettre en évidence une différence entre ce que le locuteur dit littéralement et ce qu'il veut dire. Les diverses approches théoriques présentent toutes un contraste entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit. Ce point de départ consensuel posé, les approches divergent ensuite quant à la suite à donner ou à ne pas donner à l'investigation de ce mode de discours d'une part, et quant à la modalité discursive des deux niveaux mentionnés d'autre part.

PNE et, en particulier, les passages concernant le personnage de Mother et la secte totalitaire qu'elle gouverne, est, sans doute aucun, traversé de traits ironiques qui concourent à mettre en place ce que Beda Allemann appelle un "champ de tension"²⁰⁰ ironique. La dénomination nous apparaît particulièrement intéressante car, loin de s'en tenir à un niveau littéral auquel s'opposerait un niveau dit "vrai" (ce que le locuteur voudrait dire), l'expression envisage un jeu entre les deux niveaux qui engendre une mise en mouvement. Ainsi, sans laisser de côté le fonctionnement de "l'ironie comme trope" (c'est l'approche que suggère C. Kerbrat-Orecchioni²⁰¹), nous verrons comment ce mode de discours est producteur d'un autre discours pour ainsi dire, par lequel le lecteur accepte ou non de se laisser traverser. Car bien évidemment, ainsi que nous le montrerons, l'ironie ramène à la position du lecteur, et à la question de la lecture du texte d'une manière plus générale. En d'autres termes, le problème de l'ironie permet d'approcher la question de la lisibilité d'un texte, de sa lecture possible ou impossible.

¹⁹⁹ "De l'ironie en tant que principe littéraire", *Poétique* 36, numéro spécial sur l'ironie, Seuil, novembre 1978.

²⁰⁰ *Poétique* 36, p. 396.

²⁰¹ "L'ironie comme trope", *Poétique* 41, 108.

Tout d'abord, Beulah appelle un lien intertextuel avec Bunyan et Blake : dans *PNE*, Beulah n'est ni le lieu de repos et d'éternité de *Pilgrim's Progress*, ni l'univers paradisiaque décrit par Blake²⁰². Les références intertextuelles provoquent ce que l'on pourrait appeler un va-et-vient dans la lecture qui contribue à construire

Mother semble s'être façonnée à la mesure de son nom archétypal, comme si seule la démesure pouvait être à la hauteur de l'archétype : "What arms! Like girders. Like aqueducts" (63); "she was twice my size" (65). Figure de l'excès, elle s'apparente davantage au règne animal qu'à l'espèce humaine : mère-truie ("she was breasted like a sow —she possessed two tiers of nipples" 59), chouette chuintante ("the great ululating being" 64), femme à barbe ("she wore a false beard of crisp, black curls like the false beard Queen Hapshepsut of the Two Kingdoms had worn" 59), monstre hypertrophié ("And how gigantic her limbs were! Her ponderous feet were heavy enough to serve as illustrations of gravity, her hands, the shape of giant fig leaves, lay at rest on the bolsters of her knees" 59)²⁰³.

Le phénomène d'exagération réside tant dans l'accumulation impressionnante des images et des comparaisons effectuées par le narrateur que dans les différents termes qui composent ces tropes, faisant ainsi se réunir les dimensions iconique et ironique.

Tout d'abord, les deux pages précédant le poème les écholalies des femmes de Beulah (pp.59-60) apparaissent particulièrement révélatrices de la profusion de comparaisons et de métaphores, et, en particulier, le second paragraphe de la page 59 : Evelyn y fait un portrait de Mother presque uniquement composé de métaphores, de marqueurs de comparaisons (as if/as though) ou de verbes en lien avec la comparaison. Aux exemples déjà mentionnés ci-dessus viennent s'ajouter ces quelques lignes particulièrement éclairantes :

Her skin, wrinkled like the skin of a black olive, rucked like a Greek peasant's goatskin bottle, looked as rich as though it might contain within itself the source of a marvellous, dark, revivifying river, as if she herself were the only oasis in this desert and her crack the source of all the lifegiving water in the world (59).

L'impression est donnée que la description ne saurait s'effectuer par le narrateur autrement que par cette multitude d'images juxtaposées, comme s'il s'agissait d'une part, de tentatives de rendre compte, au plus près, de Mother et, d'autre part, de signaux d'un impossible à dire autrement que par tous ces semblants. Cette citation est par ailleurs caractéristique du traitement généralement insolite des images par Carter, dans la mesure où les comparaisons les plus surprenantes ("rucked like a Greek peasant's goatskin bottle") côtoient très souvent les clichés les plus rebattus ("as if she herself were the only oasis in this desert"). Cette juxtaposition n'est pas sans créer une forme d'ironie par le regard parodique que l'une porte sur l'autre.

²⁰² Pour une analyse détaillée de "Beulah" avec l'intertexte de la Bible, de Blake et de *Pilgrim's Progress*, voir la thèse de Marie-Pascale Buschini, *Le voyage héroïque dans quatre romans d'Angela Carter*, Thèse, Université de Paris III, 1996, pp. 381-383.

²⁰³ Pour une analyse de l'artificialité du personnage de Mother, voir la thèse de Marie-Pascale Buschini, *op. cit.*, pp. 390-391.

En s'attachant maintenant au contenu à proprement parler des images, un décalage entre les deux termes des éléments de la comparaison est flagrant. Tout d'abord, l'imagerie animale et, plus particulièrement, comme nous l'avons montré, le choix des animaux effectué pour établir les comparaisons, s'oppose de façon nette à la dimension mythique et spirituelle qu'est censée incarner la déesse Mother.

Il est important de préciser que le contraste s'avère, à première vue, d'autant plus grand que l'isotopie religieuse vient élever Mother au rang d'une nouvelle Vierge ("the Liturgy of Holy Mother" 72), ou tout au moins, vient l'assimiler aux images de ces Madonna italiennes au sourire figé sur le visage ("the sweetness of her regard" 60) ou aux représentations traditionnelles de personnages bibliques : "an aureole of golden light illuminated the object of litany" (61); "the mystery, enshrined in an artificial grotto seated upon an everyday chair" (59). Notons d'ailleurs les termes d'origine latine comme "regard" ou "litany".

Le dernier exemple, à lui seul, montre bien que le contraste est en réalité tout relatif puisqu'il met en évidence l'image de la déesse rabaissée au niveau de la matérialité de la chaise ordinaire. Ainsi, l'isotopie religieuse semble se "liguer" avec l'imagerie animale pour produire une distanciation ironique : pas d'effet de discordance entre les deux mais un effet d'accumulation qui vise à singer et, finalement, "déboulonner" le personnage à dimension mythique qu'est Mother. De cette manière, la grandeur accordée à la déesse Mother, tant par ses acolytes que par le narrateur Evelyn, n'a d'égal, en proportion, que la désacralisation produite par les différentes images²⁰⁴. Cette désacralisation est particulièrement explicite dans cette image :

[...] The great, ululating being who now toppled from her chair to fall on her back on the floor, waving her legs in the air as fast as her girth permitted her. Her nipples leaped about like the bobbles on the fringe of an old-fashioned, red plush curtain at a French window open on a storm (64).

Les termes des comparaisons voisinent avec le grotesque à plusieurs reprises : "Her head, with its handsome and austere mask teetering ponderously on the bull-like pillar of her neck, was as big and as black as Marx' head in Highgate cemetery" (59). Clone de Marx, la représentation tourne à la caricature : "although it [her tongue] seemed to me the size of a sodden bath-towel. Then her Virginia-smoked ham of a fist grasped my shrinking sex" (64)²⁰⁵.

²⁰⁴ Cette stratégie rappelle une des composantes de la logique carnavalesque ainsi que l'a exposée Bakhtine dans son étude de l'oeuvre de Rabelais et de la culture populaire au Moyen-Age, avec son lot de parodie, de rabaissements et de détrônements divers et, en particulier, avec sa logique d'un monde à l'envers : le personnage de Mother participe d'une inversion de ce que Bakhtine appelle "le haut et le bas", dans une logique de rabaissement parodique (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970).

²⁰⁵ Cette version caricaturale et grotesque semble être la mise en forme diégétique d'une blague des années 60 que Carter rapporte dans *SW* : "The old joke of the early sixties — the astronaut, returning from heaven, describes God : "This may come as a bit of a shock, but *she's black*"." (pp. 110-111). Noire elle-aussi, le personnage de Mother est parodique ; "the goddess is dead" (*SW*, p. 110).

Cette désacralisation se révèle en fait proleptique de l'effondrement à venir de la pseudo-déesse : "Mother has voluntarily resigned from the god-head, for the time being. When she found she could not make time stand still, she suffered a kind of ... nervous breakdown" (174). C'est ainsi qu'après maintes péripéties, Evelyn apprendra que la Grande Déesse Mother et sa formidable organisation se sont écroulées.

La dimension ironique du personnage de Mother paraît indéniable ; pourtant, certains critiques n'ont que partiellement — voire pas du tout — envisagé cette dimension, et ont donc en partie éludé la distanciation inhérente à l'ironie. Sans aller jusqu'à affirmer comme Beda Allemann que l'ironie est quasiment impossible à prouver à l'incrédule²⁰⁶, il est vrai que la lecture d'un texte ironique pose question. De nombreux théoriciens l'ont montré depuis longtemps, l'ironie n'est pas toujours aisément perceptible, ou bien l'est de manière différente pour différents lecteurs. En effet, dans le texte de fiction, contrairement par exemple à un échange verbal mettant les deux personnes en présence, il n'y a pas de mimiques ou d'intonation de la voix qui vient actionner un signal indicateur d'un discours ironique.

La lecture erronée que Robert Clark a faite de *PNE*²⁰⁷ a été abondamment commentée dans plusieurs articles ; pour surprenante qu'elle puisse paraître, il n'en reste pas moins qu'elle permet d'introduire la particularité du discours ironique qui traverse *PNE*, et donc, la question de la lecture de ce texte.

Il semble en effet qu'une des particularités de l'ironie de *PNE* tient en ce que Linda Hutcheon appelle une "double exposition textuelle"²⁰⁸ avec la superposition de deux niveaux. Nous ne sommes pas en présence de deux signifiés dont l'un prendrait le pas sur l'autre ; il n'y a pas d'effacement de l'un au profit de l'autre : les deux restent concomitants. Le personnage de Mother est emblématique à cet égard et permet d'éclairer notre propos.

Nous avons montré comment ce personnage incarne une sorte de monstre totalitaire qui, dans son fantasme de toute-puissance, entend contrôler le monde par une maîtrise de l'origine, de la création et de la différence sexuelle. Nous avons, dans un deuxième temps, envisagé ce personnage sous l'angle de la caricature et de l'ironie. Ainsi, le personnage de Mother est ce que l'on pourrait appeler l'imaginarisation d'un trope dans la mesure où elle "est l'actualisation simultanée de deux niveaux de valeur"²⁰⁹ qui n'ont pas forcément à voir l'un avec l'autre. Or, bien que nous ayons choisi d'isoler les deux niveaux dans un souci d'organisation et de plus grande lisibilité, ceux-ci apparaissent bel et bien tissés dans l'acte de lecture même, en ce sens que l'un ne

²⁰⁶ *op. cit.*, *Poétique* 36, p. 395.

²⁰⁷ Clark a, entre autre, envisagé la société matriarcale de Beulah de manière unidimensionnelle, c'est-à-dire sans percevoir aucune ironie. Il n'a pas perçu les déguisements que constituent la parodie et l'ironie : "Her writing is often a feminism in male chauvinist drag, a transvestite style" (*ibid.*, p. 158). Il semble qu'il ait lu la société de Beulah comme une alternative valable proposée par Carter à l'oppression patriarcale.

²⁰⁸ "Ironie et parodie : stratégie et structure", *Poétique* 36, p. 473.

²⁰⁹ Kerbrat-Orecchioni, "L'ironie comme trope", *op. cit.*, p. 110.

prévaut pas sur l'autre. L'étymologie du mot parodie, ainsi que le suggère Linda Hutcheon²¹⁰, est particulièrement éclairante ici. D'ordinaire, le terme grec *parodia* renvoie à la notion de "contre-chant", "comme opposition ou contraste entre deux textes (...) en vue de produire un effet comique, ridicule ou dénigrant"²¹¹. Or, il est vrai qu'en grec, "*para* veut aussi dire "à côté de", ce qui suggère plutôt un accord, une intimité entre les deux niveaux, et non pas un contraste"²¹², et reflète donc bien la stratégie à l'œuvre dans *PNE*.

Peter Ackroyd utilise le mot "shuffling" pour faire allusion à *PNE*²¹³ : le terme est intéressant dans la mesure où il suggère bien le brouillage à l'œuvre lors de la lecture, ainsi que l'impossibilité à se décider pour un niveau au détriment de l'autre. Il en résulte que la lecture apparaît comme le produit du frottement des deux niveaux, comme un reste qui résulterait de ce travail de va-et-vient, là où la fiction se fait friction, brisant ainsi le miroir des identifications.

Mother est grossie jusqu'à la caricature, certes, mais la dimension d'horreur du personnage ne disparaît pas derrière ce voile. Le phénomène d'exagération peut faire rire ou sourire, mais cet excès dit également quelque chose de difficilement dicible ou représentable autrement²¹⁴. En tout état de cause, il est clair que l'humour engendré par la caricature et l'hyperbole peut être considéré comme l'aménagement d'une porte de sortie qui permet de lire une certaine représentation de l'horreur, une sorte d'habillage en quelque sorte, qui rend l'horreur supportable et la lecture possible, en d'autres termes, qui rend possible un mode d'énonciation

A la lecture d'un roman comme *PNE* ou de nouvelles comme "The Executioner's Beautiful Daughter", "Master" ou encore "The Loves of Lady Purple" dans lesquels les représentations de traits pervers et de fantasmes sado-masochistes abondent, il s'agit pour le lecteur de ne pas se laisser "emprisonner" par le texte. Tel Persée qui, au moment où il se trouve en présence de Méduse, détourne l'image sidérante de Méduse en la regardant par

²¹⁰ "Ironie, satire, parodie", *Poétique* 46, p. 143.

²¹¹ *op. cit.*, p. 143.

²¹² *ibid.*, p. 143.

²¹³ Nous noterons que, contrairement à nous, le critique utilise le terme de manière négative : "Angela Carter has ruined her theme by shuffling it between pastiche and allegory" (Peter Ackroyd, "Passion Fruit", *The Spectator*, 26 March 1977, p. 23).

²¹⁴ *PNE* n'est probablement pas "the ultimate in nihilistic cynicism" comme l'avait dans un premier temps pensé Nicole Ward Jouve. Le roman n'est pas non plus d'ailleurs uniquement un morceau de comique pur, ainsi que le lui suggérait un étudiant qui, à la suite d'une lecture d'un passage à haute voix, "got the whole class (...) in hysterics of laughter" ("Mother is a Figure of Speech", Lorna Sage ed., *ibid.*, pp. 142-143). Ward Jouve avoue que, lors de sa lecture, elle avait "missed the point" (*op. cit.*, p. 143). Carter est peut-être plus près de notre point de vue lorsqu'elle déclare : "It [*PNE*] was intended as a piece of black comedy" (Haffenden, *ibid.*, p. 36).

réflexion dans son bouclier, il s'agit pour le lecteur de ne pas être sidéré par le texte. *PNE* se prête particulièrement bien à ce phénomène d'attrape-regard dans la mesure où il s'agit d'un récit à la première personne effectué par un narrateur homodiégétique, et que donc, pour paraphraser Benvéniste, celui qui lit "je" est "je" pour le temps de la fiction.

Ainsi, la lisibilité de ce roman implique la question du fantasme d'Evelyn auquel il convient de ne pas accrocher, ainsi qu'aux zones d'ombre que ce fantasme implique forcément. En tenant compte de cette dimension de fantasme, nous sommes à nouveau confrontés à la question de niveaux différents que nous pouvons envisager comme autant de places de lecture aménagées pour le sujet. Dans ce dédale textuel, il appartient au lecteur de créer un chemin de lecture, autrement dit de trouver une ou plusieurs positions de sujet par rapport à cet Autre qu'est le texte.

Les différents niveaux sont une façon d'introduire la dimension de l'énonciation, donc de la voix entendre comme "trace de la coupure sur l'objet". Le texte occupe alors la place de signifiant du manque dans l'Autre.

B. L'OBJET DU REGARD

Le personnage de Mother, comme imaginariation au niveau de la diégèse, de la mère toute-puissante qui occupe la place de l'Autre, est un des éléments qui permet de problématiser la question de la lecture de *PNE* et, peut-être, de manière plus générale, la question de la lecture de toute œuvre de fiction.

Mother est l'incarnation indéniable de l'Autre maternel certes, d'une façon que l'on pourrait même qualifier de "trop" évidente. Le voile parodique ainsi que la dimension d'ironie déployés dans le texte, à l'image du nom hyperbolique de Mother, en sont bien sûr ce que l'on pourrait appeler les "opérateurs formels".

Cette constatation nous amène à nous interroger : à quoi tient que cette "évidence" ironique ne soit pas perçue par tous les lecteurs ? D'autre part, nous émettrons l'hypothèse que cette "trop grande évidence", à laquelle les mots d'Evelyn font d'ailleurs écho à son insu, "Mother; but too much mother" (66), serait, en quelque sorte, un "en-plus" produit par une lecture qui n'aurait pas accroché aux fantasmes représentés dans le texte. Ce qui nous conduit à la question de la fiction comme fantasme et, d'autre part, au récit à la première personne du narrateur comme fantasme d'Evelyn.

Dans un premier temps, il nous apparaît primordial de poser un préalable critique. Il s'agit tout d'abord d'aller plus loin que la seule analyse des énoncés et de s'attacher à considérer l'instance et la situation de leur production en vue de rendre compte de ce que Benvéniste appelle la "subjectivité du langage"²¹⁵ : nous sommes là face à la question de l'énonciation. Nous ajouterons que la situation l'énonciative ne réfère qu'à "moi-ici-maintenant" dans le cadre des circonstances spatio-temporelles de la narration. C'est ainsi que l'auteur, en l'occurrence Angela

²¹⁵ Emile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 258-266.

Carter, et le lecteur en tant que "personnes réelles" sont exclues de la situation d'énonciation. Ils ne sont présents qu'en tant que "implied author"²¹⁶ et "implied reader" ainsi que les a appelés Wayne Booth²¹⁷.

D'autre part, il ne saurait être question de confondre le rôle fictif du narrateur qu'est Evelyn avec ce que Gérard Genette appelle "l'instance narrative". En tant que narrateur à la première personne, Evelyn raconte les événements et est, pour ainsi dire, le moteur, l'agent, de la diégèse ; il n'est en aucun cas l'agent organisateur du récit. C'est celui qui représente la voix discursive sur la scène fictionnelle.

Pour citer Genette qui reprend les termes de Benveniste, "*l'histoire ne va pas [...] sans une part de discours* et il n'est pas trop difficile de montrer qu'il en est pratiquement toujours ainsi"²¹⁸ : l'analyse textuelle consiste donc à s'intéresser également à la voix qui prend en charge le discours narratif, l'instance narrative. En ce sens, nous pouvons considérer cette instance comme "supérieure" au narrateur dans le sens où elle englobe ce dernier et est "responsable" de la production d'un discours narratif. S'intéresser à l'instance narrative revient alors à approcher "les traces laissées — qu'elle est censée avoir laissées — dans le discours narratif"²¹⁹ et donc, à s'intéresser à l'effet de voix ; il s'agira alors de considérer la stratégie narrative et la stratégie discursive du récit dans son organisation spatio-temporelle : temps de la narration, du niveau narratif, relation du narrateur à l'histoire qu'il raconte.

Il est vrai qu'en raison de la narration à la première personne et du support identificatoire qu'elle fournit au lecteur, la tentation pourrait être grande de confondre la voix du narrateur avec celle de l'instance narrative. Il n'en demeure pas moins que la voix discursive est distincte de la voix de la narration.

En résumé, la notion d'instance narrative et son analyse semblent incontournables dans la mesure où elles permettent de limiter certaines confusions pour parvenir à élaborer ce que l'on pourrait appeler une certaine éthique de la lecture. Ces mises au point théoriques peuvent peut-être paraître évidentes au lecteur de ce début de XXI^e siècle ; il est vrai qu'en tant que lecteur nous nous inscrivons après Barthes, Benveniste, Genette ou Todorov et les théories de l'énonciation. Toutefois, au regard de certains textes de Carter et de certaines lectures

²¹⁶ Pour une analyse détaillée du terme, nous renvoyons à l'ouvrage de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1961, pp. 71-76.

²¹⁷ A ce sujet, nous renvoyons au schéma établi par Chatman et que cite Shlomith Rimmon-Kenan dans *Narrative Fiction* (London, Routledge, 1983) et qui met bien en évidence les différents "participants in the narrative communication situation" (p. 86).

²¹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 225.

²¹⁹ Genette, *op. cit.*, p. 227.

et appréciations qui en sont faites, il nous est apparu que ces précisions pourraient s'avérer essentielles afin de lever et d'éviter certaines confusions²²⁰.

1. CYBELE

Dans *PNE*, Evelyn fait un récit à la première personne de ses aventures : Evelyn tient le rôle fictif de narrateur homodiégétique, et est donc le véhicule formel qui donne un accès direct à la réalité imaginaire du roman. Le choix de la narration à la première personne n'est pas anodin, et cette stratégie ne peut manquer de pousser le lecteur à s'interroger sur le texte qu'il lit²²¹. Le narrateur homodiégétique à la première personne est indéniablement un artifice de mise en scène de la part de l'instance narrative sur lequel il convient de s'arrêter. Ainsi, en considérant le récit des aventures comme fantasme représenté d'Evelyn, il nous apparaît incontournable de nous attacher à la dimension de filtre et donc, forcément, de subjectivité et d'illusion que constitue cette vision. Ce "je" est un support d'identification imaginaire²²², qui fait écran à l'instance narrative. Il s'agit donc pour le lecteur d'échapper au leurre imaginaire que ce "je" constitue, et de percevoir la voix de l'instance narrative qu'il voile.

Dans un premier temps, à l'intérieur de l'univers référentiel qu'est le roman, il est notable qu'Evelyn, l'instance qui filtre, est lui-même aux prises avec diverses identifications imaginaires.

Après maintes incantations, injonctions, danses frénétiques et vacarmes débridés, Evelyn finit par entrer dans la danse rituelle orchestrée par Mother :

The black goddess now sways hypnotically to and fro on her throne and begins to bay like a bloodhound bitch in heat; Sophia casts off all her remaining reticence and shrieks with the enthusiasm of a crazed bacchante. There's a sudden cacophony of gongs and harps, of shrieking music. I loose my nerve in the hubbub, I whinny, mew, scrabble weakly at the sanded floor trying to burrow my way out (64).

²²⁰ Les nombreuses prises de position idéologiques radicales, féministes ou politiques, d'Angela Carter ne sont sans doute pas étrangères à la confusion faite par certains critiques entre le "je" d'un narrateur d'un roman ou d'une nouvelle et l'opinion de Carter. Certains d'entre eux n'ont pas résisté à la tentation de faire coïncider avec ces prises de position idéologiques de l'auteur les points de vue idéologiques qu'ils ont décodés dans la fiction.

²²¹ "Les romans sont habituellement écrits à la première ou à la troisième personne et nous savons bien que le choix de l'une de ces formes n'est nullement indifférent ; ce n'est pas tout à fait la même chose qui peut nous être racontée dans l'un ou l'autre cas, et surtout notre situation de lecteur par rapport à ce qu'on nous dit est transformée" (Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964, p. 61).

²²² C'est d'ailleurs un artifice dont la littérature policière use fréquemment : à cet égard, le narrateur à la première personne de *The Murder of Roger Ackroyd* d'Agatha Christie est exemplaire de la manière dont l'instance narrative manipule pour ainsi dire le lecteur, en introduisant un narrateur-meurtrier censé "endormir" la vigilance du lecteur-enquêteur en vue, finalement, de le bernier.

En se laissant gagner par ce déchaînement, Evelyn semble répondre à la demande de Mother en se faisant le miroir de son "animalité". Le tumulte délirant et prolongé de cette frénésie vocale provoque un débordement de jouissance par lequel le narrateur entre dans une fusion animale avec Mother, accrochant pour ainsi dire avec le fantasme de cette dernière. Le signifiant "loose" témoigne bien du relâchement qui intervient, qui produit une sorte de dégrafage qui engendre cette décharge (c'est d'ailleurs un des signifiés de "loose") de jouissance. De plus, la proximité phonémique entre "loose" et "lose", en même temps qu'elle signale un dé-nouement, laisse également entendre une perte, annonce de la perte anatomique que va subir Evelyn.

En "devenant" à son tour animal, Evelyn est aux prises avec une identification imaginaire à Mother ("Mother howled and so did I" 64). Il est certes clair qu'il ne s'y soumet pas volontiers ("trying to burrow my way out" 64), mais toujours est-il que l'identification est là. Cette identification semble produire un "espace fusionnel" dans lequel Evelyn s'identifie à la fois à Mother, à sa voix et à son regard. Il ne reste, au bout du compte, qu'un brouhaha vocal et une confusion imaginaire : aucune voix ne vient faire coupure pour le narrateur, aucune voix ne vient se dire-entre pour ainsi se poser comme "entre-dit" et faire limite. Dans cette relation purement imaginaire, aucune parole n'est dite, pas de dimension symbolique pour faire barrière.

Il y a donc véritablement accroche avec Mother, ou plutôt avec le fantasme que Mother représente pour Evelyn. Cette accroche au fantasme et le dégrafage consécutif s'effectuent par le biais du regard et de la voix : "(she) sways hypnotically to and fro" (64); "the chair in which she sat span slowly and hypnotically round and round" (61). Ces mouvements du corps de Mother qui accrochent le regard d'Evelyn sont le pendant des va-et-vient sonores produits par la voix de la geolière : "her voice has its comings and goings" (64).

Alors qu'Evelyn a été violé par Mother, la cérémonie se poursuit dans la même clameur débridée des voix et des cris des adeptes. Parallèlement et consécutivement à ces déchaînements, le tumulte intérieur d'Evelyn va crescendo : le narrateur traverse un phénomène hallucinatoire visuel et auditif qui rend le corps et la voix de Mother évanescents. Il est notable que le point d'acmé de la tension est absent du récit que fait Evelyn : ainsi, l'ellipse textuelle inscrit de manière formelle la probable "perte de conscience" d'Evelyn, tant comme personnage que comme narrateur. Lorsqu'il revient à lui-même, il est sur le sol :

Again, the chorus took up the hiccupping yowl, Ma-ma-ma-ma, crashing in archaic waves over the clamour of the trumpets and the hosannaing. And she keeps coming and going like a trick of vision, her voice oscillates like an auidial hallucination. My next clear memory is that now I lay on the floor at her feet (67).

Le narrateur raccroche avec la "réalité" de son emprisonnement et de sa geolière lorsque le vacarme cesse :

The music slowly died away, the light ceased to simmer, clarified, and became the common light of day; but still she sat there with all her tits in double rows, the false beard, the massive negritude. She was no optical illusion, alas (67).

Les deux extraits mentionnés ci-dessus sont significatifs du récit comme fantasme représenté d'Evelyn. En effet, à l'image de ces deux extraits, le récit d'Evelyn est composé d'une trame au passé dans laquelle le présent simple vient subitement faire accroc. Ces interludes au présent apparaissent de manière récurrente comme ce que l'on pourrait appeler des "moments de désêtre", témoins, d'une part, des débordements de jouissance que "subit"

Evelyn et au cours desquels le sujet semble s'identifier à l'objet et, d'autre part, de l'impossibilité de dire au passé, ces moments de jouissance malgré la narration après coup.

Nous pouvons maintenant revenir au statut de la narration à la première personne et aux nombreuses questions qui lui sont inhérentes. De manière plus précise, nous pensons pouvoir affirmer qu'Evelyn n'est pas du tout le "detached spectator" que Sarah Gamble décrit²²³, et que donc, en tant que lecteur, de garder ses distances par rapport au récit.

A plusieurs reprises, les phrases d'Evelyn sont porteuses d'une ambiguïté qui permet au lecteur de douter de la distance d'Evelyn par rapport au fantasme de Mother. Lorsqu'il dit de Mother : "I was appalled by the spectacle of the goddess. She was a sacred monster", nous pouvons nous demander à quel point le narrateur ne fait pas sienne la dimension de sacré, pris qu'il est dans cette fascination terrorisante. Sacrée, Mother l'est, mais du point de vue des adeptes ; l'adjectif "sacred" perdure toutefois dans la description malgré les violences que la déesse imagine et qu'elle lui fera subir.

She, the darkest one, this fleshly extinction, beyond time, beyond imagination, always just beyond, a little way beyond the fingertips of the spirit, the eternally elusive quietus who will free me from being, transform my I into the other and, in doing so, annihilate it (59).

Evelyn appréhende Mother comme un Autre énigmatique qui résiste à être nommé : c'est un "au-delà" ("beyond") inconnaissable, incompréhensible et innommable, toujours fuyant. Le signifiant "quietus" est pour le moins étrange et porteur d'un certain mystère : en même temps qu'il fait entendre une sérénité ("quiet"), il signifie la mort²²⁴. En définissant Mother par "quietus", Evelyn n'en fait aucunement un sujet, mais plutôt une "chose" énigmatique qui donne le coup de grâce — ici, en l'occurrence, le coup de scalpel — et le réduit au silence ("quiet/us"). Le néologisme "fleshly" vient s'ajouter pour dire cet indéfinissable ; de plus, sa juxtaposition à "extinction" rend l'expression quasiment oxymoronique et donc, énigmatique : l'expression peut en effet s'entendre comme l'action de destruction que Mother entreprend sur le corps d'Evelyn, ou bien alors faire référence à Mother elle-même et signifier le point de vue d'Evelyn et son incapacité à définir cet "être". Plus loin dans le texte, Evelyn dit de Mother : "she was fully clothed in obscene nakedness" (59). L'oxymore vient à nouveau exprimer le point de vue du narrateur et le paradoxe et le mystère qu'est, pour lui, Mother.

Il faut noter également que l'énoncé "who will free me from being" pose problème : s'agit-il du point de vue d'Evelyn ou bien la phrase comporte-t-elle une dimension d'ironie dans la mesure où elle serait la pensée représentée de l'idéologie de Beulah et que donc, Evelyn prendrait ses distances avec elle? Il apparaît difficile de trancher de manière certaine ; toutefois, nous sommes tentés de considérer que cet énoncé corrobore l'absence véritable de distance d'Evelyn et sa "prise" au fantasme utopique de Mother. En tout état de cause, cette

²²³ Gamble, *ibid.*, p. 121.

²²⁴ Il est vrai que si nous nous tournons vers l'étymologie latine, "quietus est", nous trouvons calme et mort juxtaposés dans le signifié du repos.

incertitude porte le lecteur à prendre, quant à lui, une certaine distance avec le point de vue du narrateur-personnage.

Aux prises avec un fantasme d'étouffement ("I became aware of an appalling sense of claustrophobia" 63; "I felt only engulfment" 65), Evelyn est véritablement écrasé et submergé par sa confrontation avec Mother : "a desolating strangeness overwhelmed me" (58); "this overwhelming woman" (60). Emprisonné par cet anéantissement, son récit abandonne sporadiquement les comparaisons au profit de métaphores : "There it was in person, the mystery"; "she was a sacred monster" (59); "she was a piece of pure nature, she was earth, she was fructification" (60). En évacuant les comparaisons, c'est également un habillage qu'il laisse de côté (les opérateurs "as if" et "like") qui dénotait une prise de distance en faisant limite. De ce fait, les métaphores, par la superposition d'images qui caractérise ce trope, incarnent tout à fait bien l'effet de recouvrement et de submersion qu'il ressent. D'ailleurs, peut-on réellement parler de métaphores pour le narrateur puisque les phrases coïncident parfaitement avec les croyances et les fantasmes des adeptes qui considèrent leur leader comme l'incarnation, entre autres, de la fertilité : "Maze-queen corn-queen barley-queen fructifier" (61).

Ces précisions ont toutes à voir avec la question du regard, que ce soit la lecture comme regard que l'on porte sur un texte, ou le regard avec lequel tel ou tel personnage joue et se dé-joue dans sa relation à l'autre. Il va de soi que le regard ne se conçoit pas sans une dimension de leurre, de trompe-l'œil et, donc, de captation imaginaire, que ce soit pour les personnages ou pour le lecteur, qu'il s'agira de déjouer.

2. LA TYRANNIE DU REGARD

C'est pétri d'imaginaire qu'Evelyn débarque sur le sol new-yorkais. Le cinéma l'a alimenté en représentations qu'il a figées dans son esprit comme autant de clichés de la réalité du monde nord-américain : "I imagined a clean, hard, bright city where towers reared to the sky in a paradigm of technological aspirations and all would be peopled by loquacious cab-drivers" (10).

Evelyn relate son premier contact avec le territoire américain au travers de ses trois premiers regards portés sur New-York :

The first thing I saw when I came out of the Air Terminal was, in a shop window, an obese plaster gnome squatly perched on a plaster toadstool as it gnawed a giant plaster pie. Welcome to the country where Mouth is King, the land of comestibles ! The next thing I saw were rats, black as buboes, gnawing at a heap of garbage. And the third thing was a black man running down the middle of the road as fast as he could go, screaming and clutching his throat; an unstoppable cravat, red in colour and sticky, mortal, flowed out from beneath his fingers. A burst of gunfire; he falls on his face. The rats abandon their feast and scamper towards him, squeaking (10).

Son premier contact visuel se pose sur une image : l'effigie en plâtre d'un gnome exposée dans une vitrine est offerte aux regards. A travers ce gnome obèse qui grignote un gigantesque "pie", l'oralité semble élevée ("perched") au rang d'icone ; le jeu sur le signifiant "gnome" en fait d'ailleurs un emblème auto-référentiel. La représentation est figée ("plaster"), à l'image de la vérité *gnomique* qu'elle semble incarner à propos des Etats-Unis : "the country where Mouth is King".

Terre d'oralité, la ville s'avère un véritable réceptacle, bouche qui se remplit de nourriture et de déchets, où les rats grouillent et se nourrissent des ordures et de la mort. Les trois regards portés par le narrateur sur la ville nous présente une société qui, semble-t-il, assimile tout et ne produit pas de restes. Ainsi, dans ces trois instantanés affleure indéniablement une dimension organique, mais liée à la dissolution (nous noterons que les rats sont assimilés à des tissus morbides).

De même, plus loin dans le récit, la nourriture est liée à l'excrémentiel. Alors qu'Evelyn fait ses courses, il est abordé par un inconnu qui lui mentionne "a crowded and excrement-littered beach" (12), de sorte que déchets organiques voisinent avec "a carton of delicious mushroom and sour cream salad" (12). La puanteur ("a rain of, I think, sulphur" 12) se mêle à la matière ("from these unnatural skies fell rains of gelatinous matter, reeking of decay" 12) : tout a des relents de décomposition et de cloaque : "The air was like a sewer" (23).

Cette prise de contact visuelle est particulièrement révélatrice dans la mesure où, par anticipation, elle est porteuse d'indices qui apportent un éclairage sur la position du narrateur.

Il peut sembler paradoxal qu'Evelyn, accroché à des représentations imaginaires ainsi que nous l'avons montré, bute sur l'image figée du gnome. Son regard n'a pas glissé sur cette image mais y a accroché. D'autre part, l'oralité exposée et qui arrête le regard d'Evelyn n'est pas sans lien avec ce qui motivera la narrateur, de manière inconsciente, dans sa décision "aveugle" de rester aux États-Unis et de s'engager dans un voyage incertain et une quête perdue d'avance. Evelyn sera-t-il avalé lui-aussi et transformé en déchet ?

Enfin, il nous semble que la troisième vision rapportée par le narrateur est emblématique à différents titres : il s'agit de la violence qui l'accompagnera tout au long de son périple. Face à cet homme à la gorge tranchée, il se trouve confronté pour la première fois à la coupure, image de la castration, qui sera imaginarisée de façon constante dans son récit. L'horreur qui sera présente tout au long de son périple est déjà présente ici, de même que la manière qu'il aura de la rapporter.

L'horreur peut-être dite par l'habillage du déplacement et de la métaphore : dans l'expression "unstoppable cravat", il est bien évident qu'il s'agit du flux de sang qui ne peut être arrêté et que l'entaille au niveau du cou de l'homme dessine une cravate. De même, l'adjectif "mortal", isolé de tout référent explicite, fait référence au coup asséné au blessé. La phrase est le prélude de beaucoup d'autres à venir : elle est caractéristique du mode d'habillage qui rend l'insupportable dicible pour le narrateur. Enfin, les dernières images rapportées par Evelyn portent l'empreinte d'un trouble dans l'énonciation avec le changement brutal de temps puisque le récit passe du passé au présent de narration. L'impression est donnée d'un arrêt sur image, comme si le regard d'Evelyn était lui-même arrêté et figé sur cette scène. Le narrateur est proprement fasciné par la scène au point que son regard ne glisse plus, mais reste figé. Cette fascination continue d'ailleurs de s'exercer *a posteriori* sur le narrateur puisque son récit, qui s'effectue après-coup, porte encore la trace de cette fascination.

Loin de se limiter à ces trois "moments de vision", la prise de contact du narrateur avec New-York et, de manière plus générale, avec le monde extérieur, telle qu'il nous la narre, est placée sous le signe du regard.

A l'occasion de chaque évocation visuelle, tout au moins au début, le regard se pose comme support à la dimension d'imaginaire déployée par le narrateur Evelyn.

Ainsi que nous l'avons suggéré, le regard porté par le narrateur sur le territoire américain vient confirmer les identifications imaginaires auxquelles il était aux prises. Dans un mouvement inverse, il apparaît que le regard re-déclenche et remet en route un processus imaginaire chez Evelyn : "as soon as I saw her legs, I imagined them coiled or clasped around my neck" (19). Le regard est le point de pivot d'un système qui s'auto-alimente, sans que rien ne vienne faire coupure et introduire une dimension de symbolique. Dans cet appareillage scopique, il semble que ce soit l'œil qui crée l'objet pour ainsi dire, ou tout au moins, le point de vue. Ainsi, il convient de ne pas écarter la dimension de leurre forcément à l'oeuvre.

Peu de temps après son arrivée à New-York, Evelyn rencontre Leilah, une jeune femme aux allures de prostituée, qu'il soumettra à ses fantasmes sado-masochistes. Sa conquête, dans les deux sens du terme, s'effectue par le biais du regard — c'est du moins sous ce mode que le narrateur choisit de raconter rétrospectivement les événements qu'il raconte. Evelyn entend tenir Leilah sous son regard ("as soon as I saw her, I was determined to have her" 19), dans l'illusion d'une maîtrise de l'autre. Cette toute-puissance du regard n'est qu'apparente puisque c'est, semble-t-il, par le regard qu'Evelyn chutera : "I was lost the moment I saw her" (19). Ainsi, dans ce jeu de cache-cache, le regard se trouve au centre d'un mécanisme par lequel Evelyn est sujet avant de s'offrir comme objet.

Cette fixation sur l'organe de la vision révèle une dimension pulsionnelle qui tourne indéfiniment en boucle autour du regard. Dans ces allers-retours de la pulsion se révèle la position d'Evelyn, tantôt comme sujet ("je te capture par le regard"), tantôt comme objet ("je suis capturé par le regard"). Le scénario de ce fantasme, qui s'avérera pervers, et les positions de sujet et d'objet, seront mis en acte au cours du trajet et du voyage qu'effectuera Evelyn à travers les Etats-Unis. En fait, ainsi que nous le verrons par la suite en détails, Evelyn abandonnera très rapidement sa position de sujet dans le scénario du fantasme pour s'offrir comme objet.

Il nous restera une question à élucider à la suite de ce cheminement : au terme du parcours effectué par le narrateur, qu'en est-il de la traversée de ce fantasme²²⁵ pour la lecture ? Peut-on envisager l'écriture rétrospective de ses aventures comme le signe de son advenue à la position de sujet (mais cette fois en tant que sujet barré, car soumis à la castration symbolique), non soumis à la jouissance d'un grand Autre ? Quelles conséquences cela pourra-t-il avoir pour la position du lecteur ?

Au fur et à mesure que, dans la diégèse, Leilah effectue sa parade de séduction, se dépouille de ses vêtements et les sème un à un le long de son chemin, la narration, dans un mouvement inverse, habille le personnage en multipliant les semblants. Au fur et à mesure que les vêtements tombent, c'est le regard du narrateur qui revêt

²²⁵ Même si la question n'a plus tout à fait cours actuellement en psychanalyse, les analystes préférant en effet parler de "savoir y faire avec son symptôme", nous suivons le point de vue du psychanalyste Jean-Pierre Winter qui estime l'expression "heureuse parce que, précisément, avec le fantasme, la seule position possible est celle de le traverser" (Jean-Pierre Winter, *Les errants de la chair. Etudes sur l'hystérie féminine*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 116).

Leilah d'un voile imaginaire. Cette dimension scopique de "*visualisation* de l'autre en tant que connu"²²⁶ inscrit bien la relation d'Evelyn et de Leilah dans une relation imaginaire à Leilah, dans laquelle l'autre qu'est Leilah n'existe qu'en terme de représentation.

Le narrateur nous présente Leilah voilée de nombreux "seemed to" ("she seemed to melt in my embraces" 18; "[her legs] seemed to quiver" 19) et de multiples comparaisons : "(her legs) like the legs of racehorses in the stable" (19); "Her sex palpitated under my fingers like a wet, terrified cat" (18); "she was like a mermaid" (22). Dans cet habillage visuel, il est notable que la femme est ramenée à un animal; aux images déjà mentionnées viennent s'ajouter de nombreuses autres. Le bestiaire est vaste : "a demented bird" (19); "she seemed a fully furred creature, a little fox pretending to be a siren, a witching fox in a dark wood" (20); "I will always associate her (...) with foxes" (19); "a strange bird-like creature" (20). La narration reflète une vision réductrice et sans nuance, qui apparente cette femme à une créature étrange ("she was entirely the creature of the undergrowth" 20) et sauvage ("barbaric, swirling gesture" 20), qui fait d'elle un "être" inclassable. Dans le récit, Evelyn construit un masque pour Leilah qui est de l'ordre de l'image, et qu'Evelyn substitue au sujet lui-même. Il est également significatif que la jeune femme soit assimilée à des animaux, à des créatures dépourvues de la parole. Le regard et le regardé sont ramenés à une construction fantasmagorique qui réduit la relation à une dimension purement imaginaire.

En assimilant totalement Leilah à New-York, la femme prend également des allures de terre primitive : Evelyn positionne d'emblée la femme sous le signe de la fascination dans son attrait repoussant : c'est un monstre au déchaînement oral ("she was voracious, insatiable" 18) qui se nourrit également de déchets ("the beautiful garbage eater" 18). L'assimilation à la charogne d'une part et, d'autre part, le rapprochement entre la femme et la ville témoignent du manque de recul du narrateur, de son immersion totale et de sa vision fantasmagorique. Il est en quelque sorte absorbé par la scène qu'il décrit, mais d'une façon qui a quelque chose de paradoxal. En effet, en tant que sujet, il semble être totalement absent à son propre regard; il *est* ce regard, un regard sans distance qui l'absorbe et l'immerge au sein du tableau. Et pourtant, la suite de la description de Leilah porte l'empreinte très forte de ce regard à travers toutes les signes de la dimension de représentation et d'imaginaire.

Evelyn se fait à la fois sujet et objet du regard : en position de sujet, il se rend maître de l'autre par le regard, tout en étant en même temps dans la position d'objet puisqu'il se place lui-même sous la coupe de son propre regard, toujours dans un souci de maîtrise. Dès lors, nous émettons l'hypothèse que cette position, non dénuée de traits pervers par le caractère interchangeable des positions, fait trace d'une résistance à advenir à la dimension de sujet, c'est-à-dire affecté par la Loi du langage et la coupure symbolique.

Her sex palpitated under my fingers like a wet, terrified cat yet she was voracious, insatiable, though coldly so, as if driven by a drier, more cerebral need than a sexual one, as if forced to the act again and again by, perhaps, an exacerbated, never-to-be-satisfied curiosity. And, almost, a vindictiveness —yet a vindictiveness directed towards herself, as though, each time she submitted herself, not to me, but to a craving she despised, or else to a loathed but imperiously demanding ritual, as if this, this exorcism by sensuality, was what her sensuality needed to make it real (18).

²²⁶ Julien, *ibid.*, p. 75.

Dans la multiplication des "as though" et "as if" se dit la résistance du narrateur à appréhender et dire ce qu'il en est de Leilah et de leur relation. Ces opérateurs de semblants sont paradoxaux dans la mesure où leur omniprésence est inversement proportionnelle à l'absence qu'ils révèlent. Ils sont un voile — peut-être parodique — posé sur un mystère et un impossible à dire.

Le narrateur se présente comme exclu de la relation : seule Leilah est présentée. En outre, il met en évidence une "relation" exclusivement dirigée vers elle-même. Le mot "relation" mérite des guillemets puisqu'elle est en fait perçue comme quelque chose qui est plus de l'ordre de la pulsion ("driven") et, qui, à ce titre, ne saurait ne pas se satisfaire ("never-to-be-satisfied"). Par ailleurs, la dénégation "not to me" signale de manière exemplaire le déni auquel Evelyn est aux prises : il dénie la place comme autre qu'il occupe dans la relation. Sa vision est, de surcroît, complètement projective : quel meilleur moyen pour lui de dénier sa propre pulsion sexuelle que de se concentrer sur celle de Leilah ?

Il faut également noter qu'il se pose dans la position du regard de Leilah : il s'approprie alors la place d'un voyeur omniscient, au fait des moindres pensées et desseins de la jeune femme. Consécutivement à cette omniscience, il considère Leilah comme uniquement tournée vers elle-même, dans une relation qui est totalement narcissique. Il prête à la jeune femme des instincts sado-masochistes ("a vindictiveness directed towards herself"), qui aurait un besoin d'être exorcisée.

C'est pour Evelyn une manière de se dérober au regard que pourrait porter la prostituée sur lui : accepter le regard de Leilah, ce serait accepter le regard d'autrui ; ce serait se reconnaître pour ce qu'il est, c'est-à-dire le client d'une prostituée. En bref, il échafaude une véritable théorie qui lui permet en fait, de manière imaginaire, de maîtriser l'autre, et par là même, le désir de l'autre. Il dénie en cela toute possibilité d'altérité, tant pour Leilah que pour lui-même d'ailleurs, puisque l'altérité passe en effet par cette instance glissante du regard.

Le regard, en tant qu'objet *a*, peut venir à symboliser le manque central exprimé dans le phénomène de la castration, et qu'il est un objet *a* réduit, de par sa nature, à une fonction punctiforme, évanescence, — il laisse le sujet dans l'ignorance de ce qu'il y a au-delà de l'apparence²²⁷.

En éludant toute dimension d'un autre, Evelyn, par l'intermédiaire du regard, se pose comme absent à lui-même pour ainsi dire, c'est-à-dire absent à sa position de sujet. Par-delà cette construction, c'est du déni du désir de l'Autre dont il s'agit. Et c'est précisément en ce sens qu'il élabore et se trouve au centre d'un schéma pervers : en réfutant le désir de l'Autre, il réfute le principe de coupure auquel tout sujet est soumis, en s'en rendant maître, croyant ainsi échapper à la castration symbolique.

La narration signale également des effets de dérobade dans les "yet" : quelque chose résiste à la narration. Dans leur rythme, les deux longues phrases mentionnées qui composent la citation mentionnée ci-dessus, extraite de la page 18, laissent entendre quelque chose qui se relance sans cesse comme artificiellement, dans la répétition des "as if" et "as though" et, plus particulièrement, par le "and" qui ne relie ni ne coordonne. Le rythme semble

²²⁷ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 73.

même bégayer pour ainsi dire dans le "as if this, this", signe d'une résistance et d'une butée sur un impossible à voir et à dire.

Selon toute apparence, et sans oublier que les apparences peuvent quelquefois être trompeuses, nous pouvons supposer que c'est la question du "mystère" de l'Autre sexe qui se profile derrière le voile.

La citation mentionnée ci-dessus est le premier paragraphe qui nous introduit au personnage de Leilah : nous remarquerons que dès la deuxième phrase, "her sex" vient en lieu et place du prénom de la jeune fille, en position de sujet. Il semble que cela donne un indice quant à "où" se situe le centre de la relation. Mieux, dans cette relation aux allures perverses, qui ne semble n'être établie qu'entre deux positions d'objet, c'est le sexe qui apparaît occuper la position de sujet.

Ce premier paragraphe constitue un écart dans la chronologie puisqu'il relate l'après de la première rencontre. Cette dernière est donc narrée après. C'est ainsi que, deux pages plus loin, "My cock was already throbbing before, at the door" (20) semble répondre à "Her sex palpitated" (18).

En tout cas, "at the door" introduit à la mise en place du fantasme. Le fantasme est cadré entre deux ouverture et fermeture de portes²²⁸ : le narrateur entre dans un drugstore, y voit la jeune femme ; une scène de séduction se déroule, la porte se referme, le rideau tombe : "the door swung to and fro behind her. She was gone" (20). De même qu'une peinture est encadrée, les portes sont un cadre en ce sens qu'elles ouvrent et ferment l'accès à la scène fantasmatique. Ces portes sont les métaphores du regard et des yeux qui s'ouvrent et se ferment ainsi que des vêtements de la femme qui dévoilent et voilent son corps.

La scène de séduction lie clairement le regard et le voile. La femme dévoile progressivement son corps, l'étalant ("flaunt" 20) et le donnant ainsi "en pâture"²²⁹ au regard d'Evelyn ; ce dénudement qui invite l'observateur à "déposer son regard"²³⁰ sur son corps s'accompagne d'un attrape-regard : "Her white, rolling eyes caught mine and stared at me for an endless second with all manner of mocking invitations in their opaque regard" (20). Evelyn se pose comme objet, regardé, comme capturé par les organes de la vue sans regard. Ce "regard opaque", c'est aussi, par déplacement, les deux tétons peints qui se "détachent" de son corps ("stuck out a full half-inch from the flesh" 20), et qu'elle expose au regard, comme deux yeux aveugles au milieu du corps.

L'habillage du fantasme est à prendre ici également au sens propre : en effet, les couches successives qui constituent le fantasme d'Evelyn et qui tissent la trame de sa narration reproduisent les couches de vêtements

²²⁸ "Le sujet met en place dans son discours des portes, des fenêtres, des ouvertures, des trous de serrure, des pans de manteaux qui s'ouvrent et se ferment, (...) des écrans" (Winter, *op. cit.*, p. 116).

²²⁹ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 93.

²³⁰ *op. cit.*, p. 93

superposés sur la peau de Leilah. Regard et voile sont liés dans une problématique que nous pourrions résumer ainsi : "je te regarde, je me dévoile", "Je me donne à voir" : "regardez, il n'y a rien à voir".

Au coeur de ce scénario fantasmatique se trouve un geste de Leilah :

Then she extended one hand, with the shards of five purple beetles glittering on the tips of the fingers, drew the bosom of the dress together and, with a magnificent, barbaric, swirling gesture, wrapped the coat entirely around her (20).

Dans cette opération de revoilement non dénué d'une théâtralité certaine, l'expression "with the shards of five beetles glittering on the tips of the fingers" est pour le moins énigmatique et, en particulier, le mot "beetles". S'agit-il d'une métaphore qui désignerait alors les doigts ? La jeune femme a-t-elle des scarabées dessinés sur les ongles vernis ? Il semble qu'il faille se déplacer au-delà du signifié et prêter l'oreille à ce que ce signifiant révèle d'énigmatique. Derrière "beetle" se profile de manière évidente "beat", ce qui nous conduit tout droit à un des fantasmes fondamentaux mis en évidence par Freud, "on bat un enfant". En ce qui concerne ce fantasme, il s'agit ici de définir la position du protagoniste Evelyn : bat-il ou est-il battu ? En effectuant un rapprochement avec "shards" et "barbaric", les doigts prennent bien une allure inquiétante, si ce n'est menaçante. La coupure et la griffure associées aux ongles que connote "shards" se confirmera à plusieurs reprises dans le récit d'Evelyn.

En nous interrogeant sur le noyau du fantasme, il apparaît que le fantasme s'est construit autour d'une absence, d'un vide. Confronté à la castration féminine, Evelyn la voile par les nombreux semblants qui tisse la trame du récit : Leilah est voilée en proportion de ce qu'il y a à cacher, c'est-à-dire rien. D'autre part, il dote Leilah fantasmatiquement d'un phallus : il en fait une créature "pleine" ("entirely" est répété ; "fully furred"). Il est tentant de faire de cette "creature of this undergrowth" (20) ainsi qu'il l'appelle, "a creature with a growth under it".

La porte se ferme, il y a clôture de la scène fantasmatique par un effet de voix qui fait sonner le phonème / :/ :

The bored guard registered her departure.
" Whore, " he said" (20).

Les mots sont crus et froids, le ton est quasi-administratif ("registered") ; pas même un déterminant pour nommer la femme. Ces mots se situent hors du scénario fantasmatique d'Evelyn, il n'est donc pas étonnant que l'habillage narratif soit réduit à son plus simple appareil. Ces phrases contrastent singulièrement avec les tours et détours du récit alambiqué du narrateur, et tombent tel un couperet qui assènerait une vérité que le narrateur avait voulu voiler et nier.

Dans ce scénario, le narrateur occupe la place de la victime, place qui est démentie quelques lignes plus bas dans la narration lorsqu'Evelyn appelle Leilah "my prey" (20). Ce sont à nouveau les indices d'une certaine dimension de perversité du fantasme d'Evelyn dans la mesure où la position de sujet et d'objet sont interchangeables. En tout état de cause, il apparaît clair que le scénario dont Evelyn ne peut sortir, repose sur l'alternative "je la dévore, elle me dévore", et porte l'empreinte de traits de perversité sado-masochistes.

Le scénario du fantasme se dessine clairement dans ce paragraphe. Il faut ajouter que des petits morceaux de ce fantasme sont disséminés tout au long du texte ; certains éléments surgissent d'ailleurs de manière répétitive, se faisant pour ainsi dire le relais et le miroir du fantasme. Par exemple, la position de victime du narrateur consécutive au danger que représente Leilah dans son fantasme sont déclinées de diverses façons : nous retrouvons par exemple les ongles menaçants de la femme, "the enamelled blades of her fingertips" (25). S'ajoutent à ces images de coupure des images de pénétration : "it [her voice] penetrated my brain like a fine wire" (21). Cette impression d'agression et de persécution s'amplifie de sorte que ce n'est plus seulement Leilah qui semble être l'unique source de danger, mais le monde extérieur dans son ensemble.

La réalité de New-York est sans aucun doute violente mais, le narrateur transforme certains éléments en vue de le faire cadrer à son fantasme. Le regard de cette "sirène des temps modernes" qu'est Leilah semble se démultiplier dans les phares des voitures : "she lured me on, she was the lorelei of the gleaming river of traffic with its million, brilliant eyes that intermittently flowed between us" (22-3).

Dans l'effet d'après-coup que constitue le récit rétrospectif des aventures, le fantasme affleure comme tel, comme nous venons de le montrer, comme une sorte d'arrêt sur image ou de tableau vivant. Mais, en même temps, il apparaît que le narrateur porte un certain regard sur ce même fantasme de manière rétrospective. Alors qu'Evelyn est arrivé au terme de son voyage et de ses épreuves, il se retourne sur Leilah et la vision qu'il avait d'elle :

What's become of the slut of Harlem, my girl of bile and ebony! She can never have objectively existed, all the time mostly the projection of the lusts and greed and self-loathing of a young man called Evelyn (175).

Ces deux niveaux appartiennent au cadre de la maîtrise du récit par le narrateur. Or, il se trouve un autre niveau, "installé" celui là par l'instance narrative, qui échappe au narrateur, d'où percent certains indices qu'ils nous appartiendra de repérer pour dire ce qu'il en est de la traversée du fantasme.

3. MIROIR DU SUJET ET SUJET DU MIROIR

La relation d'Evelyn et de Leilah, ainsi que le premier nous la rapporte, se noue autour du monde du miroir, qui, au détour de l'étymologie et des écrits lacaniens, nous ramène à la question du regard et nous conduit à la constitution du sujet.

Tout d'abord, ainsi que le récit d'Evelyn nous l'a déjà montré, le narrateur s'apparente au reflet que peut renvoyer un miroir. En effet, dans la narration à la première personne, et en l'absence de toute focalisation interne qui vienne nous éclairer sur les pensées des autres personnages, Evelyn se pose comme l'unique réflecteur. Evelyn, à travers son récit, croit renvoyer l'image de la réalité, conformément à un miroir, dans l'illusion de maîtriser la réalité en la maîtrisant par le regard. Se met à nouveau à jour le fantasme de maîtrise du narrateur qui lui permet d'évacuer toute notion de manque et de désir et, donc, de faire l'impasse sur la question du sujet.

En revanche, ceci ne fonctionne pas pour le lecteur en raison du shifter "I", qui permet le déplacement dans la lecture.

La position d'Evelyn comme sujet s'inscrit bien dans le cadre d'un scénario pervers ; alors qu'il n'a eu de cesse de se présenter comme la victime de la prostituée, la suite du récit dément cette position. "I dropped down upon her like, I suppose, a bird of prey, although my prey, throughout the pursuit, had played the hunter" (25) : d'une incertaine incertitude quant à sa position dans ce pacte pervers, et contrairement à l'épisode fantasmatique précédemment mentionné, Evelyn se pose progressivement comme "acteur" plutôt que comme victime. En dépit du contenu de son fantasme, c'est bel et bien lui qui dévore : "My full-fleshed and voracious beak tore open the poisoned wound of love between her thighs, suddenly, suddenly" (25). En outre, lorsqu'au cours de leurs ébats sexuels, Leilah prend les rênes, il assouvit des pulsions sadiques sur sa partenaire, non sans qu'il ne prenne soin de les justifier : ""she seemed to me a born victim" (28).

Waking just before she tore the orgasm from me, I would, in my astonishment, remember the myth of the succubus, the devils in female form who come by night to seduce the saints. Then, to punish her for scaring me so, I would tie her to the iron bed with my belt (27).

En prenant les choses en main, Leilah déclenche chez Evelyn la vision d'un démon femelle d'une part. En tout cas, ce dernier inverse les positions pour ne pas se départir de sa position de maîtrise : "I, now, in full possession of Leilah's sweet, blurred, safe world" (27).

Une scène mérite une attention particulière par une autre lumière qu'elle permet de jeter sur la question du regard et du miroir. Le narrateur homodiégétique relate un moment singulier de sa relation avec Leilah. Le soir, avant de se rendre dans le cabaret où elle travaille probablement comme strip-teaseuse, la jeune femme passe de longs moments devant son miroir à se parer de vêtements et de maquillage.

I used to adore to watch her dressing herself in the evenings, before she went out to the clubs, the theatres, the restaurants where she performed, which I never visited. I would lie on her bed like a pasha, smoking, watching, in her cracked mirror, the transformation of the grubby little bud who slumbered all day in her filth; she was a night-blooming flower, she did not grow beautiful by a simple process of becoming. Her beauty was an accession. She arrived at it by a conscious effort. She became absorbed in the contemplation of the figure in the mirror but she did not seem to me to apprehend the person in the mirror as, in any degree, herself. The reflected Leilah had a concrete form and, although this form was perfectly tangible, we all knew, all three of us in the room, it was another Leilah (...). She brought into being a Leilah who lived only in the not-world of the mirror and then became her own reflection (28).

La particularité de la scène réside en ce que le narrateur est à la fois partie prenante dans la scène, comme acteur, et extérieur dans la mesure où il la relate. En réalité, l'instance narrative joue de ce paradoxe pour, semble-t-il, jouer de la position du lecteur comme regard.

Le "I" du narrateur de la première partie de la citation permet le déplacement du lecteur dans sa position de "voyant". Pour le lecteur, le shifter "I" fait écran, dans le sens de support, et l'introduit momentanément dans la position d'Evelyn qui fixe cette scène ; "I" fait également écran, dans le sens de rempart, dans la mesure où il installe un "pas-moi", "pas-ici", "pas-maintenant" qui permet au lecteur de se déplacer sur la scène scopique.

En même temps, qu'il est omniprésent (peut-être devrions nous dire omnivoyant plutôt) puisqu'il est l'œil réflecteur de la scène, nous pouvons remarquer que, dans la seconde partie de la citation, le narrateur n'est plus représenté dans le récit : il n'y a pas de "I" (see) qui vient inscrire un "eye", de sorte qu'il est assez difficile de

faire circuler le propre I/eye du lecteur. Par ce "truc", l'instance narrative n'aménage pas de place où le lecteur puisse glisser et faire glisser un "eye/I". Il n'est donc pas étonnant qu'une impression de quelque chose de statique surgisse de ces passages où "I" est éludé, et qu'un malaise soit suscité chez le lecteur, comme si son regard était dompté.

Par ailleurs, une incertitude se fait jour en raison de l'ambiguïté d'un "we" qui tendrait à première vue à inclure le lecteur dans la scène : "we all knew, all three of us in the room" (28). En fait, la scène présente un jeu à trois, une sorte de triangulation par miroir interposé, dans lequel Evelyn assigne la place d'un tiers au miroir. Evelyn regarde Leilah dans le miroir : Leilah se regarde dans le miroir en même temps qu'elle regarde Evelyn en train de la regarder. Il semble qu'à la croisée de tous ces regards, quelque chose advient et quelque chose se perd.

Ce ballet devant le miroir n'est pas sans rappeler différentes étapes du stade du miroir de Lacan. L'accès du sujet dans l'ordre imaginaire, qui correspond à l'entrée du sujet dans le stade du miroir, est cette étape où le sujet ne se reconnaît pas encore, ou plutôt ne reconnaît pas encore que l'image qu'il voit dans le miroir est lui. Puis, l'entrée dans l'ordre symbolique signifie une reconnaissance d'un "je suis", différent de l'autre²³¹.

Cette relation spéculaire participe d'un déni à l'endroit du narrateur qui se déploie à plusieurs niveaux. Tout d'abord, alors même qu'il s'absente de ce jeu à trois (pas de "I"), il avait affirmé y participer ("all three of us"). Ainsi, il ne reconnaît pas explicitement sa position de réflecteur et donc, de miroir du miroir qui se trouve dans la pièce. Il semble clair que ce jeu de miroir a quelque chose de projectif dans les deux sens du terme : en projetant l'image de Leilah, il est "le voyant (...) pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit"²³². Cette maîtrise par le regard se soutient également d'une identification narcissique : "Par la vision de l'image du corps de l'autre, j'anticipe ma propre maîtrise et je totalise mon image spéculaire : là est l'origine de la satisfaction narcissique du moi"²³³. Cet appareillage scopique apparaît comme un barrage momentané à la reconnaissance de sa propre subjectivité. C'est ainsi que Leilah, en tant qu'objet, "n'est choisie que pour autant que le moi s'y reflète : " "C'est moi que je vois quand je le regarde." L'amour de l'objet, moi idéal, est interchangeable avec celui que le sujet se porte à lui-même"²³⁴.

²³¹ La présence des miroirs en lien avec la question de la construction du sujet sont courants chez Carter. Nous renvoyons en particulier à la nouvelle "Wolf-Alice" qui, à travers le personnage éponyme, met en scène de manière quasi clinique, les différentes étapes du stade du miroir ainsi que l'a exposé Lacan (Carter, *The Bloody Chamber and other stories* (1979), Harmondsworth, Penguin, 1981, pp. 123-125).

²³² Julien, *ibid.*, p. 188.

²³³ *ibid.*, p. 188.

²³⁴ Moustafa Safouan, *Le structuralisme en psychanalyse*, Paris, Seuil, 1968, p. 50.

Il est intéressant de remarquer que le narrateur se réinscrit dans le récit comme *I/eye* dans le phonème /ai/ : "My Leilah was now wholly the other one" (29). Maintenant qu'elle a terminé de revêtir toutes ses couches de vêtements et que le vide est comblé ("wholly"), Evelyn reprend possession de la femme.

Ainsi, ce n'est, semble-t-il, que par image et voile interposés qui fait écran qu'Evelyn accepte de s'approcher momentanément de lui-même : "she had mimicked me so well she had also mimicked the fatal lack in me" (34). Leilah prend ici la place du miroir, et c'est par cette surface réfléchissante que "le sujet a l'expérience et l'appréhension d'un manque possible"²³⁵. "Par rapport à cette image qui se présente comme totale ("wholly"), il réalise qu'il peut lui manquer quelque chose"²³⁶

C'est grâce au support du regard et de l'imaginaire qu'Evelyn peut jouer du manque et du plein. Ce jeu avec le manque et son envers imaginaire de complétude traversera tout le récit d'Evelyn.

Dans le jeu du miroir et du regard, le système projectif est un des éléments de la dimension perverse du fantasme du narrateur dans la mesure où la place du sujet s'avère fluctuante. Son regard se porte sur elle pour ne pas se porter sur lui ; elle est objet de son regard car il ne veut pas porter un regard sur lui-même. En d'autres termes, Leilah fonctionne comme bouche-trou dans le domaine scopique. Il faut ajouter que Leilah alimente ce scénario pervers dans la mesure où elle se propose comme objet susceptible de venir combler Evelyn et son manque.

Nous noterons qu'Evelyn nomme cette "autre Leilah" "Lily-in-the-mirror" : "when at last she assumed the darkly luminous appearance of Lily-in-the-mirror, she became her; everyday Leilah disappeared immediately. My Leilah was not wholly the other one" (28-9). L'oxymore "darkly luminous" inscrit de manière formelle les deux faces de la jeune fille ou, tout au moins la vision qu'Evelyn a d'elle, les deux versants s'exprimant également dans les deux prénoms qui lui sont attribués : Leilah/Lily. C'est comme si, d'une certaine façon, le regard d'Evelyn n'accommodait pas, pour ainsi dire : à ses yeux, c'est le voilage et le maquillage, donc l'image, qui définit le sujet. Il est bien évident qu'à nouveau, le non-vouloir voir perce dans la mesure où il introduit un tiers, le miroir, pour justifier sa vision.

La nomination évolue au fur et à mesure du voilage et du maquillage puisqu'il en vient à traîner le nom de sa compagne de passage dans la boue : "Leilah, Lilith, mud Lily"²³⁷ (29). Les nominations laissent transparaître la

²³⁵ Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, *La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p.176.

²³⁶ Lacan, *op. cit.*, p. 176.

²³⁷ Lors d'une émission de France-Culture (juin 1999), Catherine Pont-Humbert a relié de manière très intéressante les noms de Lilith, Lulu, l'héroïne de Wedekind, et Lolita, la nymphette de Nabokov, en attirant l'attention sur la lettre "l" présente dans les trois noms. Le redoublement du "l" inscrit "une filiation onomastique et symbolique" et semble "signer une parenté". Pour abonder dans la direction de la journaliste, le phonème /l/ fait entendre et suggère un enroulement qui n'est peut-être pas sans lien avec le caractère enjôleur et envoûtant des trois personnages. La répétition du /l/ fait entendre et inscrit une figure inquiétante. Nous noterons la même répétition du phonème dans les trois prénoms attribués par Evelyn, signant ainsi une filiation. Par ailleurs,

colère et l'humiliation délibérée qui se trouveront mise en acte dans les accès de violence et les humiliations qu'il infligera à la femme, la petite fleur Lily se transformant en véritable diablesse. La référence au nom de Lilith relève du fantasme du narrateur dans la mesure où le mot connote inévitablement une représentation mythique. La figure de Lilith renvoie à une image de Ur-femme, la femme la plus ancienne de toute, et est donc liée à des images de Grande Mère Dévoratrice. Lilith a souvent incarné l'image d'un démon, une sorte d'"Eve maudite" et de femme perverse, attirante et dangereuse, qui fait chuter les hommes. Elle renvoie très souvent à un regard masculin posée sur une féminité redoutée, un mythe de la femme fatale ; c'est un regard qui en dit d'ailleurs plus sur l'homme et son fantasme que sur l'objet même du fantasme.

Certains éléments de cette scène de miroir ne sont pas sans rappeler l'analyse et les commentaires faits par John Berger dans *Ways of Seeing*²³⁸, au sujet du regard que certains hommes ont porté et portent encore sur des femmes dans la peinture²³⁹.

Cette scène du miroir peut tout à fait être lue dans le cadre de la tradition et des conventions du nu ainsi que le montre Berger :

Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of women in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object —and most particularly an object of vision: a sight (47).

Evelyn est en position d'observateur ; Leilah, par miroir interposé, se pose également en spectatrice d'elle-même qui reproduit le regard d'Evelyn posé sur elle ("she had mimicked me so well" 34)²⁴⁰.

Berger précise que le miroir était souvent utilisé comme le symbole de la vanité des femmes :

Angela Carter s'était intéressée au personnage de Lulu de Frank Wedekind dont Pabst a fait un film, et au mythe de la femme fatale, ainsi qu'au personnage de Lola dans *L'ange bleu* : "At every point, these two women present mirror images of one another, just as their names —Lulu, Lola-Lola— teasingly echo one another" (Carter, *Nothing Sacred* (1982), London, Virago Press, 1985, p. 121).

²³⁸ John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

²³⁹ Angela Carter s'est intéressée aux travaux de John Berger, en particulier à sa fiction, ainsi que son livre d'essais *Expletives Deleted* en rend compte : "It seems to me that the times *shine through* certain writers, so that we think they see more clearly than we do, whereas in reality they are making *us* see more clearly. Calling such writers seers, or prophets, is a form of shorthand. I suppose I'd include John Berger (...) in this category" (London, Vintage, 1992, p. 4). La problématique du regard se trouve une nouvelle fois au centre de l'affirmation de Carter.

²⁴⁰ Je renvoie aux commentaires de Berger sur des tableaux du Tintoret (*op. cit.*, p. 50).

You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting *Vanity*, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure (51).

Evelyn n'appelle pas Leilah *Vanity* mais bien "Lilith" et "mud Lily" : ainsi que le mentionne Berger, ces nominations dénotent le changement dans la perception d'Evelyn et ont valeur de condamnation. De manière caricaturale, Evelyn colle à l'image ou, plutôt, il ne peut aller au-delà de la nouvelle image que lui offre Leilah ainsi parée. Par conséquent, c'est sa propre angoisse qui perce dans le dénominateur "Lilith", et sa peur d'être dévoré par cette nouvelle Leilah.

Sans que cet épisode fictionnel tienne de la démonstration — ce n'est d'ailleurs pas ce qui caractérise la fiction —, il est évident qu'il va plus loin que l'analyse de Berger²⁴¹. Tout d'abord, contrairement à la passivité dans laquelle le regard de l'homme confine la femme, Leilah n'apparaît pas comme passive ; elle n'hypothèque pas non plus toute subjectivité, bien au contraire : au fur et à mesure qu'elle se vêt, elle advient à une nouvelle image, c'est du moins la vision que nous présente Evelyn. D'autre part, le regard de l'homme n'est ici ni extérieur ni supérieur au "tableau", mais participe à ce jeu de miroir au même titre que celui de Leilah :

So, together, we entered the same reverie, the self-created, self-perpetuating, solipsistic world of the woman watching herself being watched in a mirror that seemed to have split apart under the strain of supporting her world (30).

La prédominance du regard du narrateur est de fait, puisqu'il est le réflecteur de la scène, mais il convient toutefois de noter que, l'espace d'un bref instant, Evelyn se décroche de l'image projetée par le miroir et ainsi s'extirpe momentanément de sa prise avec l'imaginaire :

As she watched me watching the assemblage (...), so she, too, seemed to abandon her self in the mirror, to abandon her self to the mirror, and allow her self to function only as a fiction of the erotic dream into which the mirror cast me (30).

Il semble qu'il y a bien ici une reconnaissance de la dimension d'imaginaire et, donc, de fantasme déployée dans cette exercice de regards. Aidan Day fait remarquer avec justesse la manière dont, dans ce jeu de miroir, "the masculine subject doing the watching is itself deprived of ontological substance as it is cast in the role of gazer"²⁴². Le critique insiste également sur la reconnaissance de la part d'Evelyn d'une absence totale d'amour dans cet échange de regards par miroir interposé²⁴³. Par ailleurs, il ne faudrait pas omettre de mentionner que cette reconnaissance est brève et éphémère puisque la dimension fantasmatique, et perverse de surcroît, de la vision d'Evelyn reprend le dessus, comme par exemple lorsqu'il affirme "she was a perfect woman" (34).

²⁴¹ Voir l'éclairage et l'analyse qu'Aidan Day propose à ce sujet (*ibid.*, pp. 110-112).

²⁴² Day, *ibid.*, p. 112.

²⁴³ "Evelyn comments (...) that what is missing in this representational game of masculine viewer and feminine viewed, where both are empty, is love" (Day, *ibid.*, p. 112).

Cette scène de miroir peut être lue à la lumière de l'analyse que fait John Berger de manière indéniable. De même, les remarques de Day sont tout à fait pertinentes. Pourtant, il semble que *PNE*, en tant que texte de fiction, aille plus loin et travaille d'une autre manière qui ne reposerait pas tant sur la distinction biologique des sexes ainsi que le montrent les deux auteurs mentionnés ci-dessus, que sur la question du sujet d'une façon générale.

She had mimicked me, she had become the thing I wanted of her, so that she could make me love her and yet she had mimicked me so well she had also mimicked the fatal lack in me that meant I was not able to love her because I myself was so unloveable (34).

Au-delà de l'inscription biologique des sexes et de la domination d'Evelyn sur la femme, le passage en dit plus qu'il ne peut paraître sur la position d'Evelyn en tant que sujet.

La logique du raisonnement par lequel Evelyn justifie son comportement mérite attention. Les opérateurs logiques "so that" et "yet" participent d'une logique propre au narrateur, défaillante et porteuse de contradictions. Pour commencer, Evelyn procède à un renversement en attribuant à l'autre la responsabilité, voire le contrôle de sa propre capacité à aimer ("she could make me love her"). La proposition est immédiatement suivie d'une réserve introduite par "yet", et qui infirme ce qu'il vient d'énoncer. Au cœur de sa démonstration, Evelyn place le manque, qui explique, selon lui, l'impossibilité d'aimer et d'être aimé. Outre que cette justification est une façon de passer sous silence la violence de son comportement à l'égard de Leilah, elle révèle l'incapacité du narrateur à accepter le manque inhérent à la position de sujet. Cette résistance n'est évidemment pas sans lien avec le fantasme d'Evelyn : il a certes pu se rendre maître du corps de sa partenaire, l'attachant au lit et l'enfermant dans la chambre, mais il ne peut se rendre maître du manque qui la constitue comme sujet que lui renvoie Leilah, et qui est le reflet de son propre manque. A son insu, la relation avec Leilah a mis à jour en lui une béance qu'il ne peut supporter. Ne pouvant la maîtriser, il choisit de l'évacuer en fuyant dans le désert et en abandonnant sa partenaire.

En écartant l'amour qui résulterait, selon lui, du manque, Evelyn se révèle être un personnage absent à son propre désir : "Désirer quelqu'un, l'aimer, c'est accepter que son existence révèle en moi ce qui me manque pour être tout"²⁴⁴. Et, en ce sens, il se ferme à la dimension du désir de l'Autre.

Le signifiant "want" ("she had become the thing I wanted of her" 34) porte la trace de la problématique dans laquelle se débat Evelyn. A travers ses différentes acceptions, "want" porte la marque du désir, du besoin et du manque. Pourtant, un décalage entre ce que le narrateur croit dire et ce qu'il dit est inscrit dans ce signifiant. En effet, eu égard au comportement d'Evelyn vis-à-vis de Leilah, "want" inscrit le besoin et non le désir. En effet, en posant Leilah comme objet, il a tenté d'en faire une source capable de satisfaire ses besoins. Il n'interrompt pas la relation en vue de passer de l'ordre du besoin à celui du désir, mais parce qu'il ne peut pas renoncer à Leilah-objet, capable de combler ses besoins. Par ailleurs, il ne peut accepter Leilah comme autre différent : "[...]

²⁴⁴ Denis Vasse, *Le temps du désir. Essais sur le corps et la parole*, Paris, Seuil, 1997, p. 45.

désirer l'autre, en effet, c'est le vouloir pour ce qu'il est et que je ne suis pas ; c'est, par conséquent, renoncer à en faire l'objet de mon besoin, renoncer à le réduire"²⁴⁵.

C'est la dimension du manque et, donc, du désir, inscrits dans le signifiant "want", que le narrateur élude en fuyant sa partenaire et la ville de New-York. Ainsi, ce signifiant vient inscrire la dimension du désir "à son insu" pourrait-on dire, dans son récit, et met en route l'histoire.

La question se pose de savoir ce qui, d'une part, a révélé ce manque aux yeux d'Evelyn, et ce qu'il en est de ce manque insupportable d'autre part. Dans ce jeu optique, un tiers, le miroir, est venu s'immiscer qui a fait rempart à ce que l'on pourrait appeler une captation de l'objet-Leilah par Evelyn. Par ailleurs, Leilah comme miroir a renvoyé à Evelyn l'image d'un manque qu'un miroir "réel" ne lui aurait pas renvoyé puisqu'il aurait choisit de n'y projeter et, donc, de n'y voir que ce qu'il lui convenait. La ville de New-York et son marasme avaient déjà servi de surface réfléchissante pour Evelyn, mais ne lui avait renvoyé que son propre marasme :

Dans ce jeu optique où il n'y a rien d'autre que la chose — le miroir —, l'homme se précipite dans l'identification à sa propre image, il n'est rien d'autre que ce qu'il sait, voit ou entend de lui-même. Il s'encadre. Il devient la chose même²⁴⁶.

Dans le ballet optique avec Leilah et le miroir, Evelyn ne veut pas voir ce manque que lui renvoie le miroir-Leilah.

En fait, dans ce jeu de miroir, "tel est pris qui croyait prendre" : croyant tenir l'autre sous son regard, Evelyn a finalement détourné les yeux, déchiré par la béance qu'il découvrait en lui : " [...] finalement, dans le verbe "regarder", les frontières de l'actif et du passif sont incertaines"²⁴⁷.

Enfin, il faut également mentionner l'opération d'habillage et de voilage de Leilah devant le miroir, sous le regard d'Evelyn. L'opération de voilage implique qu'il y a quelque chose à cacher. L'hypothèse est que ce quelque chose à voiler se trouve à la croisée des regards de chacun des protagonistes, dans ce ballet optique. Ainsi que le précise Lacan, "ce que je regarde n'est *jamais* ce que je veux voir"²⁴⁸. Dans le long processus de voilage auquel Evelyn assiste, ce qui lui "est présenté est un voile, c'est-à-dire quelque chose au-delà de quoi [il] demande à voir"²⁴⁹.

²⁴⁵ Vasse, *op. cit.*, p. 47.

²⁴⁶ Vasse, *ibid.*, p. 104.

²⁴⁷ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.280.

²⁴⁸ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 95.

²⁴⁹ Lacan, *op. cit.*, p. 95.

Et il est allé voir :

She danced her naked dance for me and for her reflection in her cracked mirror. She was black as shadow and I made her lie on her back and parted her legs like a doctor in order to examine more closely the exquisite negative of her sex (27).

Tel Actéon, il a vu ; il a vu "un point aveugle, une partie manquante dans l'image", "le phallus qui apparaît comme un blanc" (185). Ici, le miroir renvoie la coupure ("cracked") dessinée sur le corps entièrement démasqué. Le signifiant "negative" dit "l'en moins" du corps de la femme ; d'autre part, la référence photographique semble faire de la vision un instantané, fixé à tout jamais. Mais il refuse de revoir, de sorte qu'en quittant la scène new-yorkaise, il pose un adieu et non un au re-voir.

Il est notable qu'Evelyn, en tant que narrateur, inscrit dans son récit le manque le concernant ("the fatal lack in me" 34) et détourne de cette façon le manque de la femme. Ce retournement est une manière de dénier le manque chez sa partenaire. Cette opération de déni s'articule bien sûr à la question de la castration et, donc, à la question de la différence des sexes.

Ainsi que nous l'avons précédemment montré, la castration imaginaire est omniprésente dans *PNE*. L'abondance des représentations de la castration n'a d'égale que le défaut de la castration symbolique qu'il entend éviter. C'est précisément la castration comme manque phallique, c'est-à-dire comme "reconnaissance de l'impossible à maîtriser le point en l'Autre, d'où ce que le sujet donne à voir est regardé"²⁵⁰, à laquelle il veut se soustraire. La dimension d'ironie ne saurait échapper au lecteur dans la mesure où ce qu'Evelyn entendait soustraire à son regard, la castration féminine, fera retour de manière inopinée sur son corps même.

Il est indéniable que *PNE* traite de la question de la castration en l'imaginisant, mais il est également évident que le texte fait travailler cette question au niveau de l'écriture. Ne peut-on pas se demander si ce roman (et certaines nouvelles peut-être) ne serait pas une façon de faire travailler la question sans forcément y apporter des réponses (ce que l'idéologie se propose de faire).

Loin d'interdire l'amour, le manque fait du sujet un sujet désirant :

Ce manque de l'objet toujours déjà absent, jamais comblé, que Lacan identifie au défaut structural de la jouissance, fait la permanence et l'indestructibilité du désir du sujet humain"²⁵¹.

En s'attachant à cette inadéquation constitutive du désir, il apparaît que la logique d'Evelyn est fallacieuse dans la mesure où il a momentanément vécu dans l'illusion qu'il était comblé par Leilah et que, dans son adresse à l'autre, sa demande était satisfaite. Son départ signe son erreur de jugement.

²⁵⁰Julien, *ibid.*, p. 190.

²⁵¹ Michel Lapeyre et Marie-Jean Sauret, *op. cit.*, p. 19.

Si l'on suit Kaufmann qui envisage le désir comme un "chassé-croisé" entre le besoin et l'amour²⁵², il est clair qu'Evelyn se soustrait à son propre désir dans une fuite en avant : il quitte New-York pour aller se perdre dans le désert.

C. LA PASSION D'EVELYN/ŒDIPE

1. L'ODYSSÉE D'EVELYN

Dans notre parcours de lecture, parallèlement au parcours effectué par le narrateur-personnage Evelyn, nous n'avons pas pu résister à la tentation de travestir le titre du roman pour en éclairer la portée : *Evelyn ou la passion d'Œdipe*.

En se rendant aux États-Unis ravagés par la guerre civile, puis en décidant de traverser le désert dans une quête illusoire et mystérieuse, Evelyn fait montre d'un singulier manque de clairvoyance qui rappelle l'aveuglement d'Œdipe dans le mythe.

A son arrivée à New-York, il rencontre l'oracle en la personne du vieux tchèque Baroslav : "in this city, you will meet immortality, evil and death" (13). Le vieux tchèque est maître d'un savoir convoité de tout temps puisqu'en tant qu'alchimiste, il connaît le secret de la fabrication de l'or. A la manière d'une divinité, il délivre des messages à portée universelle et des réponses sur le monde qui l'entoure :

"Chaos, the primordial substance," said Baroslav. "Chaos, the earliest state of disorganised creation, blindly impelled towards the creation of a new order of phenomena of hidden meanings. The fructifying chaos of anteriority, the state before the beginning of the beginning" (14).

En dépit de ces différents messages qui sont autant d'avertissements contre l'instabilité et la dangerosité de l'endroit, Evelyn, à l'instar d'Œdipe, continue sa route. Paradoxalement, Evelyn n'est pas sourd à ces messages, bien au contraire, puisqu'en effet, ils sont en concordance parfaite avec sa propre appréhension de la réalité de l'endroit et de la situation. Evelyn sait qu'il devrait rebrousser chemin ("My reason told me to scurry back, quick as I could, to festering yet familiar London, the devil I knew" 13), que la ville semble retournée à des temps immémoriaux où, en l'absence de toute loi, meurtres, violences de toutes sortes, destructions sont le lot quotidien des habitants.

Mais, en fait, il apparaît que c'est précisément cet état de chaos et de dissolution totale ainsi que les phrases du tchèque qui attirent précisément le narrateur, et dont il se sert comme prétexte pour ne pas quitter le continent américain : "It was hardly an exciting life, even though it was spiked with terror; but just that terror lured me" (15). Nous noterons la logique quelque peu obscure, qui n'a de signification que pour lui, et dont il se sert pour justifier ses actes : "Child of a moist, green, gentle island that I was, how could I resist the promise of violence,

²⁵² Pierre Kaufman, *ibid.*, p. 131.

fear, madness ?" (15). Ces arguments purement arbitraires ("terror is the most seductive of all drugs" 15) ainsi que l'environnement de destruction ne sont que le reflet de la pulsion de mort qui l'habite.

Cet attrait incontrôlé pour la mort est relayée par la rhétorique du tchèque qui se réjouit du chaos extérieur ("unconcealed satisfaction" ; "grim relish" 14) et produit un discours enivrant et étourdissant pour Evelyn ("intoxicationg rhetoric" 14). Dans cet "au-delà" du plaisir que dénotent ces mouvements et tensions vers la mort et la destruction, les deux personnages s'offrent comme bêtes sacrificielles : "we must plunge into this cauldron of chaos, we must offer ourselves to night, to dark, to death" (14), affirme l'alchimiste.

Cet épisode propose un traitement particulier du mythe d'Œdipe dans la mesure où est explicite la dimension de jouissance latente et sous-jacente dans le mythe originel. Dans ce dernier, Œdipe est présenté comme ce héros qui va inéluctablement à la rencontre de son destin ainsi que l'avait prédit l'oracle, sans qu'il ne puisse avoir une quelconque prise sur les événements à venir. Alors qu'Œdipe avait, semble-t-il, tout fait pour tenter d'échapper à l'accomplissement de l'oracle, dans un mouvement inverse, Evelyn se jette droit dans les bras de son destin, sciemment, bien qu'en même temps, dans une logique complètement fallacieuse, il ne revendique aucune responsabilité dans sa démarche, bien au contraire. Ici, dans le mythe revisité, c'est Evelyn qui met en avant de manière explicite, la dimension inéluctable de son trajet :

Only fatality could have possessed me to go high-tailing off in such troubled times, fatality and the unknowable impulsion of the destination ahead of me, a destination of which I was entirely ignorant although it had chosen me long ago for our destinations choose us, choose us before we are born (30).

Evelyn répond, pour ainsi dire, à l'appel des sirènes, l'appel d'un grand Autre²⁵³ auquel il ne peut résister : "And exercise a magnetic attraction upon us" (39).

En conséquence, cette version exprime littéralement, la notion de *fatum* présente au coeur de la version originale du mythe œdipien. En effet, par le biais du héros qui dit "je" et qui met en voix sa réponse à l'appel de sa destinée, le voile est levé sur le silence du héros Œdipe. Le mythe se trouve, une première fois, subverti, puisqu'Evelyn devient un Œdipe qui, semble-t-il, rejoint sa sombre destinée en toute connaissance de cause. Même si Evelyn met en avant sa clairvoyance ("I saw disaster clearly" 37), sa lucidité est moins nette qu'il ne l'affirme : "I did not know this destination exercised a magnetic attraction upon me. I did not know I could not stop" (39). Il s'agit d'une analyse après-coup, effectuée par le biais du récit rétrospectif de ses aventures, qui lui permet de mettre en évidence son aveuglement passé. Ce mélange de conscience et d'inconscience rend le récit d'Evelyn incohérent, tentative peut-être d'expliquer l'inexplicable si présent dans le mythe d'Œdipe. En tout cas, c'est sans doute ici que les deux histoires se rejoignent, dans la manière dont les deux héros se trouvent confrontés à ce qu'ils cherchaient précisément à éviter : "I did not know I was speeding towards the very enigma I had left behind" (39). C'est en cela que nous rejoignons une partie de l'analyse que fait Lacan du mythe dans

²⁵³ *Fatum*, dont l'étymologie renvoie au verbe "parler" (*fari*), "désignait la "parole" d'un Dieu, et comme tel, s'appliquait à une décision divine irrévocable" (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951-1996, p. 157).

l'Envers de la psychanalyse, et qui, ainsi que le souligne Michèle Rivoire, "se concentre sur le défaut de clairvoyance du héros civilisateur"²⁵⁴.

Son aveuglement tient aussi au défaut qui lui fait confondre cinéma et réalité. Passionné de l'actrice de cinéma Tristessa lorsqu'il était adolescent, Evelyn revoit tous les films dans lesquels elle a tourné, ce qui, d'une certaine manière, relance la fascination passée pour le personnage. Evelyn fait passer imaginairement l'actrice de cinéma sur la scène de la ville, en l'assimilant et en l'intégrant au décor de New-York : "Our Lady of Dissolution was presiding over the catastrophe of the city" (15).

Le protagoniste fait sien le chaos environnant et se trouve pris dans un tourbillon de jouissance dont il ne veut se déprendre : "a dread which, since hitherto inexperienced, I found queasily delicious" (15). Un parfum de paranoïa accompagne son chaos intérieur : "Pervasive unease; constant fear; the shadows that pursued me through the city" (15). Nous remarquerons que le bouleversement intérieur de l'époque transparaît dans la narration que fait Evelyn des événements passés : la proposition mentionnée ci-dessus fait apparaître une syntaxe hachée ; le récit est fréquemment coupé d'interrogations passées ou présentes ("(coming events? ...) 13 ; Why did I stay?" 14), sans que le texte ne fournisse forcément de réponses d'ailleurs.

Au fur et à mesure que le départ vers son destin se rapproche, tout apparaît plus chaotique. La violence dans les rues atteint un paroxysme ; les épisodes de meurtres et d'attaques se succèdent. Evelyn semble perdre pied. Tout se mélange ; réalité et fantasme ne semblent plus faire qu'un à ses yeux : "That the city had become nothing but a gigantic metaphor for death kept me, in my innocence, all agog in my ring-side seat. The movie ran towards its last reel" (15). Dans ce climat de confusion Evelyn se positionne comme spectateur du film de sa vie. L'affirmation préfigure d'ailleurs ironiquement son itinéraire à venir : c'est un trajet sans retour ("last"), en forme de boucle (puisqu'il retournera au "lieu de la mère"), à l'image de la bobine de cinéma.

C'est sur ce fond de chaos qu'Evelyn rencontre Leilah et se jette dans une aventure qui le projettera un peu plus avant dans le précipice :

I felt all the ghastly attraction of the fall. Like a man upon a precipice, irresistibly lured by gravity, I succumbed at once. I took the quickest way down, I plunged. I could not resist the impulsion of vertigo (25).

Ces accents bibliques font d'Evelyn un "nouvel Adam" qui, une fois châtré, deviendra la "nouvelle Eve".

La rencontre avec Leilah est décisive car elle projette de manière définitive le héros dans une fuite en avant. Le "voyage au bout de la nuit" dans lequel s'engage Evelyn débute sur un moment-bascule :

For one moment, one moment only, just before she touched me, just as she touched me with the enamelled blades of her fingertips, just as I crossed the filthy threshold of that gaunt, lightless, vertical, extinguished apartment block, all tenanted by strangers, my senses were eclipsed in absolute panic. This panic bore no relation to any of the titillating fears I had, up to

²⁵⁴ Michèle Rivoire, "Ted Hughes : un poète faunographe", Colloque PERU, "L'inquiétant", 25-26 mars 2000, Université Lumière-Lyon II, à paraître.

that moment, experienced in the city; it was an archaic, atavistic panic before original darkness and silence, before the mystery of herself she unequivocally offered me, a mystery that also had its penetrable equivalence in this house with its many, many rooms, all tenanted by strangers (24-5).

Les conjonctions "just before" et "just as" répétées, associées à "threshold" suggèrent un moment liminal, un espace-temps arrêté, le bref moment d'hésitation qui précède "juste" le pas en avant qui signale la décision. Pour le héros, il s'agit d'un moment d'absence à lui-même, éclat de jouissance indescriptible qui le renvoie à un avant, à l'être d'avant le langage ("before original darkness and silence"). Ce retour à une origine, à un moment premier ("an archaic, atavistic panic") couplé au mystère que lui révèle la femme, rappelle immanquablement le retour à la mère opéré par le héros grec ainsi que l'angoisse que déclenche l'acte transgressif. Vernis et acérés, les ongles de la femme, métaphorisés en lames, inscrivent la castration. Ce moment de suspension, qui correspond chez Evelyn à un paroxysme dans l'angoisse, n'est pas sans lien avec l'effet de coupure que figurent les ongles et la menace qu'ils représentent²⁵⁵.

Dans ce temps d'arrêt fait d'un éblouissement des sens, sans représentation imaginaire ni support symbolique, Evelyn ne veut rien comprendre de ce qui est inscrit sur les murs autour de lui : "INTROITE ET HIC DII SUNT, a tag, the incomprehensible nudged at the edges of my mind..." (25)²⁵⁶. Le tag, "entrez et ici sont les dieux" annonce l'injonction de la déesse Mother de "coucher" avec elle comme substitut de la mère, de retourner au lieu interdit qu'est la mère.

Par-delà ce message, il semble que ce soit au "mystère" ("mystery") de la différence des sexes et à la question de la sexualité féminine que le protagoniste se trouve confronté dans cet épisode : l'irruption d'un éclat de ce "mystère" provoque l'effroi chez lui.

En franchissant le seuil de la maison, il choisit de n'en rien savoir d'une façon qui n'est pas dénuée de paradoxe. Il fait le pas pour se soustraire à l'angoisse provoquée par la proximité avec l'énigme, et c'est précisément cette tentative d'évitement qui le conduira là où il ne voulait pas, là où il ne devait pas aller. Il rejoint ici le héros grec qui se retrouve face à ce qu'il fuyait : "il n'y a rien de plus actif qu'une fuite" nous dit Gilles Deleuze²⁵⁷. Et le philosophe poursuit : "qu'est-ce qui nous dit que sur une ligne de fuite, nous n'allons pas retrouver tout ce que nous fuyons"²⁵⁸. Au regard de ce qu'écrit Jean Baudrillard dans *Amérique* à propos des déserts de l'ouest américain, but ultime du périple d'Evelyn, il ne semble pas anodin que notre héros ait choisi cette destination comme lieu de fuite : "le silence du désert est aussi visuel. Il est fait de l'étendue du regard qui ne trouve nulle

²⁵⁵ On peut voir ici une parodie du moment et du mouvement tragique.

²⁵⁶ A plusieurs reprises, le narrateur ne comprend rien : cette résistance, cet aveuglement le conduit à sa perte. Il ne veut rien ça-voir.

²⁵⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 47.

²⁵⁸ Deleuze, *op. cit.*, p. 49.

part où se réfléchir"²⁵⁹. Il n'y a pas d'effet-miroir dans le désert qui puisse le renvoyer à sa construction en tant que sujet.

Pourtant, Evelyn y retrouvera effectivement l'énigme, "the very enigma I had left behind —the dark room, the mirror, the woman" (39) : l'énigme de la chambre interdite, les questions "que suis-je pour l'Autre?" et "qu'est-ce qu'une femme ?".

2. ŒDIPE REVISITÉ

Dans cette réécriture d'une partie du mythe d'Œdipe, la version originale tantôt transparait, tantôt s'éclipse pour laisser place à un traitement sur le mode de l'ironie, que ce soit sur le mode humoristique et burlesque, ou bien sur ce que l'on peut appeler une littéralisation de l'implicite ou du sous-jacent²⁶⁰.

Dans cette version, on se retrouve, de manière ironique, avec un oracle qui jouit d'avance du mauvais augure qu'il prédit et, d'autre part, un héros qui se dirige, non sans plaisir, vers un futur qu'il sait désastreux. La version est subvertie par l'ironie qui traverse le récit d'Evelyn, ironie qui n'émane pas du regard du narrateur mais de l'instance narrative, et qui permet de jeter une lumière oblique, d'offrir un éclairage particulier et, donc, un traitement insolite du mythe. L'image du héros qui part dans le désert, sa réserve d'argent minutieusement cachée dans son entrejambe ("attached [...] in the hollow of my crotch with Scotch tape" 37), au cas où des voleurs l'attaqueraient (ce qui lui arrive d'ailleurs), est particulièrement cocasse. "Down the freeways in fine style, like a true American hero, my money stowed away between my legs" (37) : il est clair qu'Evelyn tient plus du anti-héros de bande dessinée que du héros américain viril. L'image de "macho" et de bête de sexe qu'il avait donné lors de sa conquête de Leilah ("All my existence was now gone away into my tumescence; I was nothing but cock" 25) est ramenée à néant par l'image de Mother qui lui tripote allègrement les organes génitaux : "she slapped my balls lightly and tickled my limp helplessness with her withered black fingers, the tips of which were pinkish" (65). De même, le macho semble bien petit et impuissant lorsque cette énorme matrone l'apostrophe en un "little Evelyn" (66) ou bien en un "you frail little creature" (63), et s'adresse à lui sur le ton que l'on pourrait utiliser pour parler à un bébé : "Mama lost you when you fell out of her belly. Mama lost you years and years ago, when you were tiny" (63). La figure du héros fort et infaillible est ici singulièrement "déboulonnée".

²⁵⁹ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 18.

²⁶⁰ Dans le recueil de nouvelles *The Bloody Chamber*, dans lequel Angela Carter revisite certains contes de fées traditionnels, elle utilise maintes fois ce procédé que nous avons choisi d'appeler une "littéralisation". Dans "The Company of Wolves", dont l'arrière-fond littéraire est "Le petit chaperon rouge", Carter représente littéralement dans le texte les éléments sous-jacents ou métaphorisés dans le conte de Perrault. Par exemple, la menace sexuelle si fréquemment évoquée à propos de ce conte, est représentée de manière littérale dans la nouvelle de Carter. C'est un point de vue que partage également Harriet Blodgett : "Carter is fond of literalizing to make her points" (*ibid.*, p. 50).

"So I was unceremoniously raped" (64) : cette phrase et, en particulier l'adverbe, est exemplaire du décalage présent chez le héros. C'est en effet avec beaucoup d'ornement et de decorum, si nous pouvons nous exprimer ainsi, qu'il fut violé et, en ce sens, le mot en dit plus qu'il n'y paraît. Il est l'indice de ce que nous appellerons une certaine naïveté chez le narrateur ; c'est, par ailleurs, un clin d'oeil ironique de l'instance narrative au lecteur qui n'est pas dépourvu d'une certaine touche d'humour noir.

Au cours de son voyage, l'aveuglement du personnage est tel qu'il tend à atténuer, sans la gommer complètement, la dimension tragique que l'on pourrait lui attribuer. Par exemple, lorsque les femmes de Beulah mentionnent et répètent le nom de Jocaste dans leurs incantations, il exprime sa perplexité : "(Jocasta? Jocasta?)" (63). De même, lorsque les hauts-parleurs déversent des voix qui racontent le complexe d'Œdipe en le subvertissant de manière caricaturale, le protagoniste reste sourd à ce que les phrases pourraient lui évoquer en terme de retour au lieu interdit de la mère.

La narration à la première personne révèle les états d'âme du protagoniste : sa candeur face à l'horreur, sa mauvaise foi évidente, sa violence démesurée, produisent un mélange qui détonne par rapport à ce que le mythe nous laisse entrevoir du personnage d'Œdipe. Toutefois, la personnalité multiple d'Evelyn, pour différente qu'elle puisse être, n'efface pas totalement une certaine dimension de tragique présente dans le mythe d'origine. Il semble que ce soit d'ailleurs bien ce qui caractérise ce que nous avons appelé le "champ de tension" ironique à l'oeuvre dans *PNE* : le caractère burlesque du personnage ne gomme pas la dimension d'inquiétant qu'il peut générer. Les deux aspects se côtoient, s'éclairent probablement l'un l'autre et, de cette friction, naît un personnage assez insaisissable et plutôt déroutant pour le lecteur²⁶¹.

De manière imperceptible, nous passons du mythe d'Œdipe au complexe d'Œdipe ; le contenu inconscient de ce dernier est littéralisé d'une part et, d'autre part, est à la fois manipulé et tourné en dérision puisqu'il est présenté sous un angle que nous appellerons pervers. En effet, le substitut de la mère, Mother, se pose comme désirante vis-à-vis de son enfant, Evelyn et, dans une excitation paroxystique, l'incite à commettre l'acte d'inceste avec elle : "Come to me, you frail little creature! Come back where you belong!" (63) ; "Reintegrate the primal form!" shrieked Mother (64).

Sophia, une des adeptes de la secte matriarcale, confirme l'entreprise de subversion : "she adjured me with astounding conviction: "Kill your father! Sleep with your mother! Burst through all the interdictions!" " (64).

²⁶¹ Il ne semble pas anodin que la critique ait produit peu d'articles sur ce roman, comparativement à *Nights at the Circus* ou *Wise Children* (London, Chatto & Windus, 1991) par exemple. Le traitement particulier de l'ironie qui provoque incertitude et trouble chez le lecteur n'y est sans doute pas étranger. C'est aussi probablement la raison pour laquelle de nombreuses critiques préfèrent s'en tenir à ce que l'on pourrait appeler un niveau de surface, à la diégèse, c'est-à-dire aux différentes tribulations du héros picaresque, parce que les événements représentent un cadre stable auxquels ils croient pouvoir se rattacher. A la suite de cette hypothèse, il ne nous semble pas surprenant que le livre puisse tomber des mains ou que Carter puisse être accusée d'être "prone to court silliness" et de faire preuve de "exuberant zaniness" (Paddy Beesley, "Be Bad", *New Statesman*, 93/2401, 25 March 1977, p. 407).

Mother revisite le complexe œdipien en prenant position pour Œdipe: "He had a sensible desire to murder his father" (53). Les injonctions à la transgression virent au délire : "Come and possess me! Life and myth are one!" (64), répète Mother, au milieu des déchainements verbaux aux allures de bacchantes. Ces débordements multiples, sans limite aucune semble-t-il, culminent par l'acte même de transgression que la meute de femmes n'avaient eu de cesse d'enjoindre Evelyn d'accomplir²⁶².

I caught one glimpse of her gaping vagina as I went down; it looked like the crater of a volcano on the point of eruption. Her head reared up to kiss me and, for a hallucinatory instant, I thought I saw the sun in her mouth, so that I was momentarily blinded and retain no memory of the texture of her tongue, although it seemed to me the size of a sodden bath-towel. Then her Virginia-smoked ham of a fist grasped my shrinking sex; when it went all the way in, Mother howled and so did I (64).

Il s'agit pour Evelyn d'une descente aux enfers vécue sur le mode du regard et qui culmine avec son aveuglement, rappel de l'aveuglement volontaire subi par Œdipe. L'angoisse à laquelle est confronté Evelyn tient de la démesure, et c'est de cette même démesure qui se traduit dans les images hyperboliques, qui sert d'écran au lecteur afin d'atténuer la dimension tragique de personnage et de la scène. Ce sont d'ailleurs les mêmes exagérations que nous avons déjà mentionnées en rapport avec le personnage hyperbolique de Mother, et qui ont un rôle à jouer dans la lecture possible d'un texte qui représente l'horreur.

Dans ce retour à la mère, cette scène boucle la boucle du trajet régressif d'Evelyn, qui mime l'itinéraire transgressif d'Œdipe. La citation révèle un aveuglement d'Œdipe consécutif à une transgression par le regard — il a vu ce qu'il ne devait pas voir —, une perte de conscience visuelle qui forme un blanc dans la mémoire. Ce trou dans la mémoire est recouvert ("seemed to") par un autre souvenir : celui de la texture de la langue de Mother.

Nous sommes ici en présence de la description de ce que Freud a appelé un souvenir-écran : le sujet garde en mémoire, avec une acuité particulière, un souvenir précis (la texture de la langue), qui vient recouvrir un autre souvenir, refoulé celui-là. Cette description quasi-clinique peut également servir d'écran à la lecture d'une certaine horreur par l'effet de reconnaissance qu'elle peut déclencher chez le lecteur²⁶³.

²⁶² Pour curieux qu'il puisse paraître, cette exploration fantasque du mythe œdipien met en acte et rappelle certaines interrogations de Lacan, sérieuses celles-là, et que cite Braunstein, quant à la relation Œdipe-Jocaste et à la question de la jouissance : "Œdipe ne savait pas ce dont il jouissait. J'ai posé la question de savoir si Jocaste, elle, le savait et, même, pourquoi pas ?, de savoir si une bonne partie de sa jouissance n'était justement pas de laisser Œdipe l'ignorer ?" (Braunstein, *ibid.*, p. 47).

²⁶³ Il est tentant d'aborder ici une relation intertextuelle un peu particulière : en effet, Carter ne s'est pas cachée de son intérêt pour la psychanalyse et, en particulier, pour les textes freudiens. Le lien que la fiction fait ici avec la notion freudienne de souvenir-écran semble tellement évidente que l'on peut s'interroger, sans vouloir d'ailleurs fournir de réponse, sur le caractère délibéré de la connection.

Ce "moment de voir" rappelle un poème de Ted Hughes "Song for a phallus", dans lequel le mythe d'Œdipe est également renversé pour être récrit²⁶⁴ :

Œdipus stood stiff and wept
At the dreadful thing he saw (70).

Ainsi que le fait remarquer Michèle Rivoire, "on est dans un univers forclusif, purement imaginaire, où cependant affleure la touche du réel, lorsqu'Œdipe se trouve confronté à la castration féminine"²⁶⁵. Il semble que pour ce qui concerne Evelyn, la même confrontation se présente à lui lors de sa rencontre avec la monstrueuse Mother. Evelyn est finalement face à ce sexe féminin béant, sans possibilité d'échappatoire : il doit se soumettre à voir ce qu'il avait vu et si "consciencieusement" fui dans sa relation avec Leilah. Car, en effet, c'était bien la question de la castration féminine qui était aussi au cœur de l'épisode entre lui et Leilah.

Le ballet de voile-dévoilage effectué par Leilah sous son regard lui laissait entrevoir une énigme dont il ne voulait rien savoir. D'où cette fuite dans le désert, non sans avoir préalablement soumis et anéanti le corps féminin en provoquant la stérilité de sa compagne. Ici, face à Mother, il n'y a pas de maniement d'étoffe ni de maquillage qui puisse faire barrière et écran.

La trajectoire œdipienne s'éloigne du mythe dans son aboutissement : le héros n'est pas énucléé mais émasculé, non pour avoir transgressé la loi de l'inceste mais pour avoir maltraité les femmes : "And you've abused women, Evelyn, with this delicate instrument that should have been used for nothing but pleasure. You made a weapon of it!" (65-6). Telle est la sentence de Mother : le couperet tombera.

La castration d'Evelyn appartient à l'entreprise de subversion du mythe et s'inscrit sur la scène ironique. Tout d'abord, il est bien évident que le châtement appartient à une logique totalement perverse dans la mesure où le juge est lui-même transgresseur, et ne peut donc qu'émettre une loi dévoyée. Et, en ce sens, l'émasculé d'Evelyn, contrairement à l'énucléation d'Œdipe, n'incarne pas la castration symbolique. En fait, c'est comme si, par une sorte de pirouette, l'instance narrative faisait subir une castration "réelle" au protagoniste. Sa relation à la réalité extérieure ainsi que la scène du miroir ont mis en évidence des vœux d'omnipotence de la part du protagoniste. Cette maîtrise se déploie dans un narcissisme tout puissant qui ne peut tolérer de se voir imposer une limite, un manque qui est ressenti comme une amputation. Ironiquement, c'est ce refus d'acceptation du manque qui fait retour dans sa castration : la limite à laquelle il refusait de se soumettre est tombée, par déplacement.

²⁶⁴ Voir l'article de Michèle Rivoire "Ted Hughes : un poète faunographe" (*op. cit.*), dont l'analyse met en lumière de nombreux aspects communs avec le traitement du mythe d'Œdipe dans *PNE*.

²⁶⁵ *op. cit.*, version dactylographiée, p. 9.

La castration est traitée sur le mode parodique puisqu'elle est véritablement mise en acte sur le corps d'Evelyn par l'émasculatation : elle ne "constitue [pas] la représentation symbolique d'une éviration portant sur un objet imaginaire : la phallus absolu du père tout puissant"²⁶⁶.

L'horreur de l'acte est une chose ; sa mise en scène en est une autre. Ainsi, nous pouvons difficilement faire l'impasse sur le trait d'humour qui apparaît malgré tout, dans l'accomplissement sur la scène diégétique d'une castration "réelle" d'un personnage qui ne voudrait pas se soumettre à la castration symbolique, comme si l'instance narrative devait castrer ce personnage. Il s'agit d'un nouage hétérodoxe de la question de la castration qui, par son caractère provoquant et insolite, suscite le sourire si ce n'est le rire, et qui, de ce fait, permet une nouvelle fois, une prise de distance par rapport au fantasme que représente le texte, ainsi qu'un glissement du regard du lecteur.

L'ultime parodie du mythe se produit lorsque Mother, pseudo- sphinx qui détient le secret et la maîtrise de la procréation et de la lignée des générations, s'effronde, victime d'une dépression nerveuse, et disparaît de la diégèse sans autre explication. Cette figure du sphinx n'est aucunement énigmatique (nous noterons qu'elle ne pose pas de question mais se contente d'assener des vérités) et ne produit pas l'effet inquiétant du mythe original, en raison de la représentation quasi-burlesque du personnage.

3. PATIOR

Les tribulations d'Evelyn ne se terminent pas avec sa castration puisqu'il repart ensuite dans de nouvelles aventures doté d'un nouveau corps et d'un nouveau nom. En tout cas, le point commun à tous ces épisodes picaresques est sans aucun doute la souffrance répétitive que le héros subit à partir de son entrée dans le désert. Ces souffrances révèlent un aspect du terme "passion" présent dans le titre du roman ; l'étymologie latine *pator* fait effectivement référence à une souffrance subie. L'utilisation du terme qui désigne les souffrances du Christ et des martyrs n'est sans doute pas anodine. En effet, du point de vue de Mother, Evelyn est véritablement une figure christique qui, par sa transformation, va expier et racheter non seulement ses fautes, mais également les fautes de tous les hommes commises sur les femmes : "Mother had selected me, however arbitrarily, to atone for the sins of my first sex vis-à-vis my second sex via my sex itself" (107).

Contrairement à la montée du Christ au calvaire, la passion d'Evelyn est une longue descente ("Down, down, down an inscrutable series of circular, intertwining, always descending corridors" 57) dans les entrailles de la terre, les douze chapitres du roman rappelant les différentes stations du chemin de croix de Jésus. En poursuivant le parallèle jusqu'au bout, la passion désigne, par métonymie, le récit des supplices d'Evelyn, à l'instar du récit des souffrances du Christ dans les évangiles : "la passion selon Sainte-Eve" ou le récit d'une résurrection, en marge de "the Liturgy of Holy Mother" (72).

La confrontation avec l'intertexte biblique offre un angle d'attaque ironique par le contrepoint qu'elle permet ; c'est de la démesure du rapprochement que naît le caractère burlesque qui, de toute évidence, est censé solliciter

²⁶⁶ Kaufmann, *op. cit.*, p. 89.

le rire chez le lecteur. A l'image de la frénésie ambiante, la référence biblique devient très vite délirante. Figure christique, Evelyn, une fois transformé en femme, n'en pourra pas moins engendrer à son tour un Christ : "You're going to bring forth the Messiah of the Antithesis!" (67). A la fois père *et* mère d'une nouvelle humanité, Evelyn sera, ainsi que le suggère le titre, une Eve nouvelle : "You will be a new Eve, not Evelyn!" (70) affirme Mother ; et de poursuivre : "And the Virgin Mary, too. Be glad!" (70). Nous remarquerons qu'Evelyn est lui-aussi gagné par le délire : "the reverberating celebrations of my annunciation" (66). Vu la multiplicité des références, on peut se demander quelle figure biblique manque au tableau de cette passion païenne et carnavalesque.

Le terme de "passion", ainsi qu'il apparaît dans le titre, peut également être pris dans le sens de "l'objet de la passion" de la nouvelle Eve. Le mot fait alors référence à Tristessa, l'actrice de cinéma à qui il vouait une véritable admiration lorsqu'il était adolescent, passion qui n'est pas loin de l'acception que Ronsard donnait au mot, une "souffrance torturante provoquée par l'amour"²⁶⁷. De façon inattendue, Evelyn la rencontre au cours d'une des nombreuses péripéties de son voyage. Il la retrouve alors qu'elle vit cachée dans le désert, et vit avec elle l'histoire d'amour qu'il avait fantasmée lorsqu'il était spectateur de ses films. L'actrice devient, aux yeux d'Evelyn, l'objet d'amour parfait dont il ne peut se passer. Lorsque Tristessa est brutalement tuée par un groupe d'enfants-soldats, au milieu du désert, Evelyn est confronté au manque insupportable de son absence. C'est pour combler ce vide qu'Evelyn choisit d'adresser le récit de ses aventures à la morte, et d'inscrire véritablement cette dernière comme adresse, comme "you", dans le texte. Mais, il s'agit d'une adresse à l'Autre, cette fois-ci, barré, inaccessible.

En tout état de cause, la passion est irrémédiablement liée à une dimension de souffrance dans le roman : Tristessa n'est-elle pas d'ailleurs surnommée par Evelyn et par le public "our Lady of the Sorrows".

Ce terme de "passion" mérite un intérêt particulier tant il balaie différents registres : il appartient à des domaines aussi variés que le mysticisme, l'amour ou la psychopathologie, et les écrivains et les philosophes n'ont pas manqué d'en exploiter les nombreuses possibilités. En se penchant sur ce terme et, au-delà de l'emploi commun que l'on en fait, il apparaît que le mot ne désigne finalement ni le sujet, ni l'objet de la passion, mais plutôt le lien qui unit le sujet et l'objet. C'est, ainsi que le fait remarquer Piera Aulagnier-Spairani²⁶⁸, le lien qui unit le toxicomane et sa substance toxique, le mystique à son dieu, ou bien encore le joueur invétéré à son jeu de poker.

"C'est quand cet objet nous paraît devenu, pour un autre, l'indispensable, l'exigence vitale, *ce qui ne peut manquer*, que nous parlons de passion"²⁶⁹ : il s'avère que c'est de ce "ne pas pouvoir manquer" que se soutiennent les relations passionnelles des personnages de *PNE*. Par exemple, dans sa soumission, Leilah accepte de se placer comme objet qui comble le manque chez son partenaire ; elle s'offre et se pose comme objet

²⁶⁷ *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey ed., Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, p.1443.

²⁶⁸ Piera Aulagnier-Spairani, "Remarques sur la féminité et ses avatars" in *Le désir et la perversion*, Paris, Seuil, 1967, p. 77.

²⁶⁹ Aulagnier-Spairani, *op. cit.*, p.77.

obturateur du manque pour Evelyn et lui assure ainsi que rien ne peut lui manquer. C'est également un lien passionnel qu'Evelyn établit avec Tristessa : "Tristessa is a lost soul who lodges in me; she's lived in me so long I can't remember a time when she was not there" (151). C'est une image qui a toujours habité Evelyn, et il continue de la faire vivre dans ses rêves ("He himself comes to me in the night" 191) et dans la manière dont il l'apostrophe dans son récit.

La présence du pronom personnel "he" dans la citation ci-dessus comme référence à l'actrice Tristessa s'explique car, dans un mouvement inverse à celui d'Evelyn, l'actrice est en réalité un homme. Il²⁷⁰ a passé sa vie entière à se travestir en femme : aux yeux du monde entier, il est "the most beautiful woman in the world" (5), ainsi que l'affirment les affiches de cinéma. Au moment où le subterfuge est découvert se produit un moment de bascule chez l'actrice dont l'issue est la mort. La façon dont la tromperie avait été mise en œuvre et dont elle est découverte est révélatrice. Le travestissement consistait en un appareillage de voilure assez sophistiqué et élaboré sur son corps. Le dévoilement, au sens propre du terme, de son corps le met face à son manque : il n'a pas ce qu'il croyait de pas avoir, un sexe de femme. Le personnage prend alors une dimension tragique qui le conduit à la mort. Il est tué, ou plutôt, il se fait tuer car il s'agit d'un suicide déguisé en meurtre. Il s'agit d'une passion poussée jusqu'au bout, qui va "jusqu'à cet absolu du manque à être qu'on atteint par la mort"²⁷¹.

Ce "jusqu'au bout" rappelle ce que dit Denis Vasse de la jouissance dans *La dérision ou la joie* : "Dans la démesure où elle s'inscrit, la jouissance n'a d'autre fin que la possession ou l'usage de l'objet dont elle use jusqu'au bout"²⁷². Le psychanalyste mentionne également le discours que tient le voleur ou le suicidaire, "je ne peux pas faire autrement, ça s'impose à moi" (26). C'est ici, semble-t-il, que passion et jouissance se rejoignent dans leur lien avec le *pâtior*. Tristessa s'est trouvé débordé par sa passion du vêtement et a dû affronter la réalité d'un manque en son corps en tant qu'il n'est pas maîtrisable. Tristessa est allé trop loin et a fait le grand saut.

Le rapport d'Evelyn à la passion est totalement différent. Nous pouvons affirmer que, véritablement, Evelyn aménage la question du manque en faisant surgir un rempart qui fait écran. Ainsi, alors que l'actrice, objet de sa passion disparaît de sa vie pour toujours, il supplée le manque par une autre passion : le récit de sa souffrance. De sorte que c'est précisément le manque qui vient "relancer la machine", pour constituer une barrière à trop de jouissance.

²⁷⁰ Nous nous trouvons à nouveau face au même problème de nomination auquel nous sommes confronté lorsqu'il s'agit de parler d'Evelyn. La question se pose toujours quant à utiliser le féminin ou le masculin, sans pouvoir se décider de manière définitive. Il est clair que ce jeu de cache-cache fait partie de la lecture et permet de faire participer le lecteur de manière active et, par là, de le placer véritablement au cœur du livre — tout en délaissant les "gender division" du côté de l'imaginaire social.

²⁷¹ Aulagnier-Spairani, *ibid.*, p. 77.

²⁷² Vasse, *La dérision ou la joie*, p. 25.

Là encore, la question de la castration entre en jeu. En effet, loin d'avoir entravé un parcours, il semble au contraire, que l'émasculatation d'Evelyn ait été le point de départ d'un nouveau trajet, dont le résultat serait la production du récit de ses aventures. Une fois encore, nous pouvons nous interroger sur la portée ironique de la référence tant il apparaît difficile de faire l'impasse sur le concept psychanalytique auquel il fait évidemment penser. Outre que la castration soit "actualisée" sur le personnage à travers son émasculatation, le texte semble nous renseigner sur le concept psychanalytique : "la castration n'est pas une opération négative d'élimination d'un organe ; c'est au contraire un travail de prolifération inexorable de signifiants successifs"²⁷³. C'est à ce titre que, finalement, nous pouvons estimer que le personnage a accès à l'ordre des limites, et peut devenir narrateur afin de produire un reste, culturisé celui-là, puisqu'il s'agit d'une mise en écriture. Après avoir rencontré la jouissance il peut alors la signifier.

De la fréquente juxtaposition d'un élément psychanalytique avec sa conversion littérale et souvent remaniée sur la scène diégétique naît une distance forcée chez le lecteur qui s'interroge sur ce va-et-vient continu. L'un des deux aspects n'est pas prédominant sur l'autre ; ils entrent tous deux, au même titre, dans la composition du roman en faisant surgir une ironie d'un style particulier. Soulignons que c'est ce phénomène de contrepoint qui fait que le lecteur reste sur ses gardes, et se retrouve très souvent perplexe. Nous nous en tiendrons donc à cette attitude de suspicion quant au récit produit par Evelyn.

L'odyssée d'Evelyn le détournera-t-il des contrées de son désir, ne voulant pas céder sur sa passion, ou bien alors consentira-t-il à faire l'expérience de la perte et de la division afin d'aller à la rencontre de son désir ?

Le désir est ce qui, en nous, a quelque chose à voir avec la violence de la passion et son incompréhensible source, avec la mystérieuse attirance de l'objet, avec la note de sérénité exquise qui marque d'un trait de feu le moment de son accomplissement²⁷⁴.

En tant que lecteur, il nous appartient d'être sur les traces du narrateur sans le suivre dans ses errances il s'agira de mettre à jour la façon dont il "s'arrache à l'immobilité absolue pour *ex-sistere*, sortir de lui-même"²⁷⁵ ou non pour, peut-être, naître à son désir.

²⁷³ Juan-David Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1992, p. 239.

²⁷⁴ Vasse, *Le temps du désir*, p. 9.

²⁷⁵ Chantal Jaquet, *Le désir*, Paris, Editions Quintette, 1991, p. 28.

Chapitre III

VISAJES

A. EVELYN EN ERRANCE DE LUI-MEME

Ainsi qu'il nous a été donné de montrer, le parcours d'Evelyn se veut un voyage tant progressif que régressif²⁷⁶. Son itinéraire en direction de l'ouest n'est pas sans faire penser aux mythiques voyages exploratoires effectués sur le sol américain, vers l'ouest, avec ce qu'ils comportent de recherche de nouveaux territoires en repoussant toujours plus loin les limites géographiques et la Frontière. Deleuze fait allusion à cet "Ouest rhizomatique, avec ses Indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées²⁷⁷. Evelyn rappelle, sur le mode parodique, ces héros en quête de racines que l'on retrouve dans la littérature américaine, dont un des textes emblématiques est probablement *On the Road* de Jack Kerouac.

"Le rôle de l'ouest, comme ligne de fuite, où se conjuguent le voyage, l'hallucination, la folie, l'Indien, l'expérimentation perceptive et mentale, la mouvance des frontières"²⁷⁸ : la trajectoire d'Evelyn s'inscrit dans cette tradition, dans le tourbillon d'émotions et d'événements tous aussi fantasques et extraordinaires les uns que les autres qu'elle déploie. Ici, pas d'Indien, mais une secte matriarcale qui repousse toujours plus loin les limites, qu'elles soient territoriales ou humaines. Le tout est passé à travers le filtre de la subjectivité du narrateur-héros, avec ce que cela comporte d'amplifications et de réductions, parfois même de débordements dans le récit qui sont le reflet d'un territoire à feu et à sang, et le témoin du trouble d'un personnage en errance de lui-même, en prise à un chaos interne qui le dépasse.

Il convient maintenant de faire le trajet d'une lecture qui mette à jour la question de la narration, afin de voir dans quelle mesure Evelyn naît à une dimension de désir. Il s'agit également de s'intéresser à la façon dont le récit porte la trace d'un événement passé et insurmontable, et comment le présent peut s'accommoder ou non du passé en faisant advenir ou non une dimension de parole chez le sujet.

²⁷⁶ Le récit de *The Great Gatsby* se termine sur un trait structural identique : "So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past" (F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1926), Harmondsworth, Penguin, 1984, p. 172).

²⁷⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 29.

²⁷⁸ A ce sujet, Gilles Deleuze mentionne Leslie Fiedler et Le retour du Peau-rouge : elle y établit une géographie de la littérature américaine, en séparant nettement l'est, l'ouest, le nord et le sud, qui, selon elle, produisent un codage différent de la littérature (*op. cit.*, p. 29).

En d'autres termes, au-delà du discours, donc de l'organisation de la représentation, il s'agira d'approcher la dimension de parole, c'est-à-dire ce qui, dans le langage, échappe à la fonction d'organisation.

1. QUI PARLE ?

Le récit d'Evelyn en tant qu'énoncé narratif peut être considéré comme un prétexte à l'exploration de la question du sujet par l'intermédiaire de la technique narrative. *PNE* est le théâtre de voix énonciatives multiples, de sorte qu'à la lecture de certains passages, se pose la question de savoir "qui parle ?".

Une certaine naïveté et facilité voudraient qu'à la question "qui parle ?" la réponse soit "le narrateur". Mais, derrière cette question, interrogations et réponses abondent : la voix du narrateur, celle de l'instance narrative, de certains personnages, du lecteur implicite, ou bien encore ce que l'on pourrait appeler la voix de la *doxa*. Pourtant, de nombreux indices textuels et des incertitudes en lien avec ces éléments génèrent des réponses en forme d'interrogations. En conséquence, il convient d'examiner de plus près ces différentes voix, en particulier celle du narrateur qui dit "je", et voir dans quelle mesure elles se juxtaposent, quelquefois se chevauchent et produisent un effet de dialogue entre elles.

Qui dit voix dit énonciation. Ceci nous amène aux réflexions traditionnellement associées à la notion d'énonciation : qu'en est-il des questions du temps et de la modalité dans *PNE* ?

Le temps principal de *PNE* est le passé et, de manière plus précise, le prétérit. Evelyn raconte son histoire passée dans un temps que nous appellerons T_1 par rapport au temps de l'énonciation T_0 . C'est le temps "traditionnel" de la narration rétrospective, le prétérit marquant, de manière explicite, les événements sur un axe temporel, dans un passé révolu. *PNE* est d'ailleurs placé, dès le départ, sous le signe de cette narration rétrospective au prétérit avec le repère temporel correspondant : "The last night I spent in London, I took some girl or other to the movies [...]" (5).

Les éléments majeurs composant la diégèse sont narrés au prétérit ; en d'autres termes, tout ce qui appartient à la succession événementielle, au récit des aventures de Evelyn est fait au prétérit : "So I abandoned Leilah to the dying city and took to the freeway" (37) ; "So I was captured by Zero the poet [...]" (85).

En considérant que le narrateur à la première personne fournit le fil, ou plutôt le cadre diégétique de *PNE*, le passé apparaît comme le temps d'encadrement ou de référence. C'est, pour ainsi dire, le temps des événements minimum composant la diégèse. En effet, si nous nous amusons à gommer les parties de la narration qui ne sont pas au passé, ou qui ne sont pas en lien direct avec les éléments narratifs au passé, nous nous trouverions face à une structure diégétique qui, loin des expérimentations que présente le texte moderne, s'inscrirait dans la tradition réaliste de l'écriture du roman. Or, tel n'est pas le cas de notre roman. En effet, *PNE* porte l'empreinte

constante du présent²⁷⁹ aux côtés du passé. Le présent apparaît ainsi comme une porte d'accès "technique" aux diverses problématiques qui pourront être mises en exergue par la suite.

Il est courant d'entendre dire que l'utilisation du présent de narration en anglais revêt un caractère exceptionnel. On se contente souvent d'en repérer les occurrences, d'en souligner la rareté ou, tout au plus, de mentionner que son emploi dénote la littéarité. Sans que cette dernière assertion soit erronée, nous ne pouvons nous en contenter.

La fiction contemporaine de langue anglaise, et en particulier les nouvelles, est marquée par une utilisation abondante du présent. *PNE* appartient à cette nouvelle tradition. Le repérage des occurrences du présent est nécessaire dans la mesure où il va nous permettre d'établir un lien avec l'énonciation et, donc, avec les différentes voix.

Alors que l'emploi du prétérit ne posait, en soi, pour ainsi dire pas problème, les diverses occurrences du présent renvoient à divers cas d'emploi de ce temps.

Non sans avoir préalablement répertorié les différentes occurrences du présent en mentionnant le lien qu'il entretient avec les différentes voix, nous choisissons pour l'instant de nous attacher uniquement aux occurrences du présent qui se rapportent à la voix du narrateur. Il convient toutefois d'indiquer que la séparation entre ces différentes voix est parfois loin d'être évidente ; il est parfois impossible de décider qui parle, et c'est précisément là tout l'intérêt du procédé. Cette confusion dans l'énonciation de *PNE*, qui est une des caractéristiques du roman postmoderne, contribue à la richesse de la lecture du roman par les interrogations qu'elle déclenche.

Une autre caractéristique de la littérature postmoderne inhérente à la question de l'énonciation et consécutive à la multiplicité des voix narratives est la production d'un discours ironique : travail de l'intertexte, jeu parodique par exemple, qui sont autant de façons de rendre *présents* d'autres codes et d'autres textes. Ce discours agit en filigrane tout au long de la lecture. Malgré l'omniprésence de ce discours qui agit constamment en contrepoint, dans un souci de plus grande clarté, et afin de mettre en évidence la question de l'émergence d'une parole chez Evelyn, nous avons délibérément choisi de maintenir ce discours comme toile de fond sans entrer, pour l'instant, dans les détails de l'analyse. Cependant, nous ne manquerons pas de préciser les moments d'intersection des différentes voix narratives lorsqu'elles paraîtront pertinentes à l'élaboration de notre lecture.

Le présent dit gnomique apparaît dans des énoncés de type aphoristique qui sont tous en relation avec la question de "la femme". "She must have known I was staring at her, a woman always knows" (19) permet d'identifier le point de vue du narrateur Evelyn alors qu'il rencontre Leilah à New-York. En même temps, l'affirmation fait écho et renvoie aux traditionnels clichés phalocrates qui se sont faits forts, de tout temps, d'énoncer certaines caractéristiques qui seraient inhérentes à l'être-femme, en les posant comme des vérités générales inébranlables.

²⁷⁹ Dans la majorité des cas, il s'agit du présent simple, du "présent de phase 1" ainsi que l'appelle Adamczewski (*Grammaire linguistique de l'anglais*, Paris, Armand Colin, 1982, p. 38), c'est-à-dire sans *be+ing*. En tout état de cause, c'est sur ce type de présent que se portera notre attention.

L'aphorisme prononcé par Evelyn pose les prémisses d'un débat idéologique qui avait cours, entre autre, au XIX^e siècle, qui a encore cours actuellement d'ailleurs, quant à l'existence d'une "nature" féminine²⁸⁰.

Ce vieux débat est relayé plus loin dans le sens d'un "éternel féminin", comme si chaque femme n'était que la réplique de toutes les femmes. C'est à nouveau la voix d'Evelyn et, derrière elle, celle du machisme en général, qui se fait entendre.

Alors que Tristessa et Evelyn sont "enfin" réunis, Tristessa déclare : "[...] a woman's being, which is negativity. Passivity, the absence of being. To be everything and nothing" (137). Derrière la voix d'Evelyn se profile le débat sur la question de la nature féminine chère à Ruskin et sur celle du déterminisme biologique. C'est également la voix de la féministe Kate Millett et son célèbre *Sexual Politics*²⁸¹ dans lequel elle attaque avec virulence les théories freudiennes : "in general, Freud defines and identifies the masculine with activity, the feminine with passivity"²⁸².

"To be a man is not a given condition but a continuous effort"(63) : ou comment un aphorisme répond à un autre aphorisme, une voix à une autre voix. Comment ne pas entendre à travers cette phrase celle de Simone de Beauvoir "on ne naît pas femme, on le devient".

"It takes more than identifying with Raphael's Madonna to make a real woman !" (80) : ce sont les mots et la réflexion d'Evelyn après avoir subi la transformation biologique et "l'éducation psychologique" faite de visionnements de films dans lesquels apparaissent des modèles de femmes auxquelles Evelyn est censé d'identifier. Une certaine vérité émerge de cette affirmation puisque le narrateur semble avancer l'argument selon lequel la construction du sujet ne tient pas au seul processus identificatoire qui préside à la construction du moi, mais à une autre dimension, celle du langage. Cependant, l'expression "real woman" semble apporter un démenti ou, tout au moins, une réserve à la "prise de conscience" d'Evelyn puisqu'en effet, elle replace le débat du côté de la "nature" et du mythe d'une "vraie femme". Par conséquent, cette phrase est relativement emblématique dans la mesure où elle met en évidence la manière dont les différents termes du débat sont posés par l'intermédiaire de la seule et même voix d'un personnage. L'instance narrative joue du narrateur à la fois comme d'un réflecteur et d'un masque ; il s'agit d'aller voir au-delà de ces écrans. Par ailleurs, l'absence de guillemets dans la citation enlève toute certitude quant à l'instance émettrice : de toute évidence, il s'agit d'Evelyn qui s'adresse à Sophie, une des femmes-amazones, mais sans guillemets, un doute est insinué.

²⁸⁰ Cette bataille sur deux fronts, la reconnaissance d'une "nature" féminine pour mieux assurer la suprémacie de l'homme, a été menée, entre autres, par John Ruskin, en particulier en inventant la doctrine des "separate spheres" dans son fameux essai "Of Queen's Garden's" paru dans *Sesame and Lilies* (London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1907-1960).

²⁸¹ Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), London, Virago Press, 1983.

²⁸² *op. cit.*, p. 190.

L'ambiguïté et la manière dont l'instance narrative joue de ces aphorismes fait apparaître une mise en perspective ironique des termes du débat idéologique : cette mise en perspective se trouve déployée dans la multiplicité de ces voix et ce que l'on peut appeler leur manque de fiabilité. Les voix travaillent les unes par rapport aux autres : l'extrémisme de Mother et des adeptes vient se "frotter" au point de vue machiste d'Evelyn ; ce dernier porte un jugement sur le personnage de Tristessa par exemple ("I understood he was quite mad") mais, eu égard à ce que l'on sait du personnage, on ne peut guère porter crédit à ce qu'il avance. De sorte que chacune des voix s'éclaircit l'une l'autre, mais dans un effet qui a quelque chose de la déroboade. Et c'est précisément de cet effet de déroboade que naît la mise en perspective ironique.

Le texte comporte des phrases au présent de commentaire qui, elles, sont parfaitement assumées par le "je" du narrateur. Il s'agit de commentaires que le narrateur insère à la narration, qui sont des réflexions après coup, c'est-à-dire postérieures à la succession d'événements qu'il raconte, et qui sont concomitantes à l'acte d'écriture : "[...] if I have suffered since then a clarification of the world, if now I comprehend even a little the nature of the flesh [...] (50). "Now" et le présent sont ici les repères d'un discours métadiégétique par rapport à l'histoire vécue par Evelyn. Il dénote également une sorte de dédoublement de la part du narrateur qui va et vient des événements passés à ces commentaires présents, de l'histoire à la narration. Bien que ce commentaire narratif après coup soit la marque d'une prise de distance puisque "since then" et "now" marque bien la coupure entre le récit "maintenant" et les événements "d'alors", il y a ici surtout un effet de cadrage indispensable à la narration en ce sens que le cadre contient en même temps qu'il fait bord et coupure. Il conviendra alors de s'interroger afin de voir si l'énonciation et le discours portent eux-mêmes la trace de cette coupure.

Car, en effet, d'autres commentaires rétrospectifs, loin de fournir les réponses auxquelles le lecteur pourrait s'attendre quant aux énigmes restées obscures ou à certaines interrogations qui naissent du texte, révèlent une absence de réponses définies de la part du narrateur : "still I do not know the answer to these questions. Still they bewilder me" (150). Ils confirment l'insolite ("all this strange experience, as I remember it, [...] 191) sans que, semble-t-il, le narrateur puisse en fournir après coup, tous les éléments d'explication et d'appréhension ("I do not know [...] 149 ; "I'm not sure I don't exaggerate [...]" 49).

Finalement, tous ces éléments convergent vers une des interrogations au coeur de *PNE* qui apparaît constamment en filigrane : son opération chirurgicale qui l'a transformé en femme l'a-t-il fondamentalement changé ou non ? Et quel type de transformation, outre physiologique, a bien pu s'opérer chez Evelyn ?

Ces questions qui traversent la lecture peuvent être mises en relation avec une phrase au présent énoncée par Evelyn après qu'il a fait l'amour avec Tristessa et qui laisse perplexe : "Masculine and feminine are correlatives which involve one another" (149). Il est vrai que, compte tenu du jeu de mot évident sur "involve" avec l'acte précédemment mentionné, il est difficile de situer cet énoncé avec certitude. Du côté de l'énoncé, le côté naïf et plutôt primaire de l'affirmation laisse le lecteur pour le moins dubitatif quant à l'instance énonciatrice²⁸³. En

²⁸³ En fait, ces incertitudes énonciatives vont de pair avec la nature même de l'aphorisme d'une part, et l'utilisation qu'en fait couramment l'idéologie d'autre part. L'aphorisme, cet échantillon du fonds de connaissance et de sagesse populaires, est une vérité générale censée être la vérité de tout le monde. Mais, ces "nuggets of

revanche, du côté des signifiants, nous noterons que "involve" inscrit "love", ou même "in love" ; peut-être pouvons-nous y lire une inscription parodique du mythe de la fusion en amour. Il est clair que la phrase est génératrice d'ironie et crée inévitablement une distance avec les propos, et pourrait finalement agir comme masque pour l'instance narrative.

Malgré cet effet d'écran assez permanent dans *PNE* que peut générer la dimension ironique, cette phrase parmi d'autres problématise bel et bien la question de la différence sexuelle. Ainsi, même si l'expérimentation biologique apparaît comme fantasque, elle est néanmoins une porte d'entrée diégétique à une autre expérimentation, ou plutôt un jeu, sur la scène énonciative. Elle sert en fait de prétexte à une sorte d'expérimentation textuelle : au fil de la lecture, s'agit-il d'un narrateur ou d'une narratrice ? En l'absence de réponses dans les commentaires métadiégétiques du narrateur aux nombreuses interrogations que génère le texte, il s'agit de voir en quoi la transformation biologique opérée sur le corps d'Evelyn aura une incidence ou non sur le corps du texte. Remarquons que c'est une façon habile pour Carter de déjouer la notion "d'écriture féminine".

Nous pourrions également être amené à nous interroger sur l'inscription textuelle éventuelle de la différence sexuelle.

Il est indéniable que le défaut de clarté et de discernement rétrospectifs du narrateur engendre une confusion. Malgré la distance temporelle²⁸⁴, il y a une impossibilité évidente de la part du narrateur à mettre en mots l'expérience "vécue". Cette impression de confusion est en accord avec l'alternance continue du présent et du passé dans le texte de manière impromptue et abrupte, sans indice textuel préalable. Par exemple, alors qu'Evelyn raconte ses premières impressions de New-York au passé, la narration passe brusquement au présent :

And the third thing I saw was a black man running down the middle of the road as fast as he could go, screaming and clutching his throat; an unstoppable cravat, red in colour and sticky, mortal, flowed out from beneath his fingers. A burst of gunfire; he falls on his face. The rats abandon their feast and scamper towards him, squeaking (10).

truth" (J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London, Penguin, 1987, p. 50) ne sont en réalité la vérité de personne. C'est un discours non assumé par un sujet, et ce n'est donc pas par hasard qu'on le retrouve dès qu'il est question de combat idéologique. Lorsqu'un débat échoue ou lors de l'absence de débat, l'aphorisme fournit du carburant à l'idéologie totalitaire puisque, par sa nature même, il n'attend ni réponse, ni pensée, ni réflexion. C'est une donnée brute, souvent aussi brut que le débat qu'il sert. Il est également notable que bien qu'il soit antithétique à la notion de débat, il en est fréquemment un de ses composants.

PNE recèle de nombreux aphorismes qui vont de pair avec l'extrémisme des personnages. L'incertitude quant à l'instance énonciatrice est une des composantes du discours ironique.

²⁸⁴ Il est à noter qu'aucun indice ne nous révèle la période écoulée entre les événements et leur narration, comme si cet espace temporel appartenait lui aussi à ce temps générique qu'est le présent de narration du texte, comme si un indicible était irrémédiablement lié à un intemporel.

Les parties du récit au présent simple, le "présent non-filtré"²⁸⁵ créent une impression d'immédiateté dans la mesure où le présent donne l'illusion qu'il y a une concomitance exacte entre le moment de l'énonciation T₀, et le moment où les événements ont eu lieu, T₁. En outre, il semble même y avoir une simultanéité, factice, bien sûr, entre le vécu du narrateur et celui du "lecteur fictif" qui en prend connaissance. De sorte que le temps passé des événements, le temps de la narration et le temps de la lecture ne font plus qu'un, créant de cette manière un espace fusionnel que seul l'encadrement narratif au passé vient briser. Nous pensons ici à nouveau au souvenir-écran, ce noyau de résistance qui fait retour et se répète dans le récit :

Je parle de remémoration de l'histoire, car il n'y a pas d'autre sens à donner au terme de souvenir-écran [...]. Le souvenir-écran, le *Deckerinnerung*, n'est pas simplement un instantané, c'est une interruption de l'histoire, un moment où elle s'arrête et se fige, et où, du même coup, elle indique la poursuite de son mouvement au-delà du voile. Le souvenir-écran est relié à l'histoire par toute une chaîne, il est un arrêt dans cette chaîne, et c'est en cela qu'il est métonymique, car l'histoire, de sa nature, se continue²⁸⁶.

Certains marqueurs articulent l'indéfinition de cet espace. "Now" accompagne constamment les passages au prétérit comme ceux au présent, de sorte qu'une indécision se fait jour quant à son appartenance à un espace temporel ou un autre ; sa récurrence dans le texte résulte en une impossibilité à trancher.

My next clear memory is that now I lay on the floor at her feet, spilled from her lap in the tumult, and she was raising her right hand in benediction over me [...] (67).

Il s'agit d'un "now-in-the-past", marqueur du discours indirect libre ; "now" joue le rôle de pivot sur lequel viennent s'articuler passé et présent. De plus, dans cet exemple, le chevauchement des deux espaces temporels s'articule également autour de "lay". Le signifiant "lay" est ici la forme passée de "lie", mais le signifiant fait également entendre le présent puisqu'une des acceptions de "lay" est bien "lie; to be in a horizontal position". Sans parler de l'apparente contradiction entre "memory", implicitement lié au passé, et le présent de "is". Ainsi, présent et passé s'entrecroisent, semant ainsi un certain trouble dans la temporalité "chronologique".

Il est d'autres occurrences du présent qui sont le révélateur de ce que l'on pourrait appeler une certaine atemporalité ou intemporalité révélée dans le texte.

Nous pouvons parler d'intemporalité dans la mesure où ces courts passages semblent s'extraire véritablement du récit, que ce soit parce qu'ils ne comportent pas de lien logique narratif, ou bien, plus simplement, parce que le présent les fige à l'extérieur de la narration au prétérit.

C'est ainsi qu'Evelyn lui-même justifie ce temps hors du temps. Le narrateur est devenu une créature de synthèse, Eve, sans histoire puisque sans passé : elle a jailli des bistouris de la chirurgienne Mother. Il est "a creature

²⁸⁵ Adamczewski, *op. cit.*, p. 39.

²⁸⁶ Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, p. 157.

without memory" (78). En ce sens, ce temps "achronique"²⁸⁷ semble parfaitement bien incarner la nature d'Eve et son imtemporalité. De même que ce présent ne se laisse pas fixer sur un axe temporel, contrairement au présent de commentaire, Eve ne porte pas l'empreinte de la temporalité.

Ce hors-du-temps concorde également avec l'évocation de l'actrice mythique qu'était Tristessa ainsi qu'avec son image cinématographique, avec le lot d'images irréelles et figées qui sont généralement associées au mythe. Eve et Tristessa se rejoignent donc là, dans une existence, ou plutôt une non-existence, en marge de tout ancrage dans une réalité temporelle : "I, she, we are outside history. We are beings without a history, we are mysteriously twinned by our synthetic life" (125).

Cet autre temps fait irruption de manière sporadique pour amorcer un nouvel épisode dans le périple picaresque d'Evelyn, l'irruption d'une scène qui se situe en marge de la réalité des événements du récit narrés au passé. A la fin du récit, alors qu'Evelyn arrive au terme de son parcours transcontinental, il y rencontre Leilah, la femme rencontrée à New-York au début de son voyage, et qu'il avait laissée derrière lui en fuyant la ville. Elle le conduit à l'entrée d'une caverne censée le conduire à sa "nouvelle mère". Alors qu'Evelyn remonte en rampant le passage étroit de cette caverne qui, de manière amplifiée, caricaturale et, donc, parodique, rappelle l'utérus féminin, la narration au passé est interrompue de manière impromptue par de courts passages au présent, à un rythme qui va s'accéléralant, jusqu'à ce moment où se déroule à l'envers une partie de l'histoire de l'évolution. On assiste alors à un véritable rembobinage cinématographique en accéléré ("like spools of film" 185) — "a rewinding" — une sorte de rembobinage régressif²⁸⁸ : "Time is running back on itself"(183).

C'est le présent qui est le support de cet épisode à rebours et qui témoigne, sur la scène grammaticale, de cet épisode hors du temps narratif. Il s'agit d'un bouleversement temporel, dans le double sens de "time" et de "tense" : "Time no longer passed"(184).

Rivers neatly roll up on themselves like spools of film and turn in on to their own sources. The final drops of the Mississippi, the Ohio, the Hudson, tremble on a blade of grass; the sun dries them up, the grass sinks back into the earth. The foal leaps into its mother's womb; the gravid mare sniffs the air, which smells of entropy, and takes fright, trots briskly back down the sinuous by-ways of evolution, a labyrinth like Ariadne's, past caves with sleeping bats (185).

L'origine des temps et de la création se "présentifie" ; passé et présent fusionnent :

(...) the amber that was becoming the heavy dew of resin cast by the amber forests of a remote past that was, as I turned the flask round and round in my warm palms, becoming, with an infinite slowness, the present of this red cave (183).

²⁸⁷ Jean-Jacques Lecercle, "La voix dans "Sentence" de Donald Barthelme", *Revue française d'études américaines*, n°54, novembre 1992, p. 336. "Le temps de référence n'est pas seulement le temps irréversible du discours, mais aussi le temps réversible de la langue" (op. cit., p. 336).

²⁸⁸ La fiction postmoderne utilise abondamment le cinéma en en développant la thématique ou en empruntant certaines techniques spécifiques.

Il convient maintenant de s'attacher au mode d'articulation du passé et des décrochages au présent.

Il est indéniable que ces décrochages forment un espace-temps hors du temps et de l'espace de la diégèse. En outre, cet espace-temps se définit, entre autres, par le flou dans les repères, générant ainsi un effet de glissement permanent le long de la ligne temporelle. Par exemple, la présence fréquente de "now", déjà mentionné, au sein de ces passages témoignent de cette indétermination.

She adjured me with astounding conviction: "Kill your father ! Sleep with your mother ! Burst through all the interdictions !" The black goddess now sways hypnotically to and fro on her throne and begins to bay like a bloodhound bitch in heat.(64)

La présence de "now" semble anachronique : comment expliquer que l'adverbe qui, selon toute logique, devrait renvoyer au moment de l'écriture, et qui appartiendrait donc au domaine du commentaire, apparaisse ici ? La scène est irrémédiablement passée pour le lecteur ; la présence de l'adverbe donne l'illusion qu'elle ne l'est pas pour le narrateur.

Présent et passé se conjuguent sur le mode de l'opposition. Ainsi que nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, le passé est synonyme de distance dans la mesure où le temps explicite le passé révolu d'événements. Le recul forcé que donne la narration rétrospective est aboli dans les épisodes narratifs au présent. Le paradoxe réside dans la contradiction, d'un point de vue de l'acte narratif en tout cas, entre la démarche rétrospective de narration et, donc, de mise à distance d'événements passés, et la narration au présent.

Les deux différents temps dénotent également une opposition nette dans la conscience du narrateur aux événements et à lui-même. La narration au passé est le signe d'un pas en arrière fait par le narrateur, qui installe ce dernier dans la position de regardant et d'écrivain. Par exemple, ce sont les énoncés au passé qui révèlent les interrogations du narrateur ("And was my body her revenge ?" 172)²⁸⁹. Ces questionnements rétrospectifs impliquent forcément une distance et, donc, une identification de l'événement par re-connaissance : l'épreuve traversée ou la zone d'ombres restée énigmatique est revisitée après-coup, et reformulée par l'énoncé au passé.

I sprawled in the sand, aware of nothing but my own abasement. And here I am in Beulah" (48). I knew I had unwittingly arrived at an absolute elsewhere (56).

Les citations font toutes deux référence à l'arrivée d'Evelyn à Beulah, mais elles offrent clairement un contraste en terme d'énonciation. L'énoncé au présent abolit complètement le temps écoulé, comme si la barrière temporelle du passé s'avérait poreuse et laissait ce "souvenir" envahir et être envahi par le présent. Ce retour signale une impossibilité à circonscrire et délimiter clairement un événement qui ne parvient pas à faire partie du

²⁸⁹ Que les interrogations du narrateur soient cohérentes ou non, qu'il obtienne ou non les réponses à ses interrogations, est une autre question.

passé²⁹⁰ ; il fait retour à l'état brut, sans qu'aucun voile, le prétérit par exemple, n'ait pu le recouvrir, témoignant ainsi d'une mise à distance indispensable.

Ainsi, lors de ces interludes, le narrateur semble revivre les événements sans que ces derniers ne puissent prendre le statut de souvenirs donnant l'impression que, de toute évidence, le narrateur est toujours immergé dans ce passé. Nous pourrions assimiler ces surgissements présents d'un passé non révolu pour le narrateur à une sorte de parcours et de processus régressif, nœud obscur qui fait retour. Il y a retour des événements en même temps qu'ils sont le témoin que le narrateur effectue lui-même un parcours régressif.

Ce parcours régressif qui s'effectue au rythme du flux et du reflux des interrogations au présent, n'imité-t-il pas la structure du souvenir-écran ? Cet effet d'une apparition et d'une disparition n'évoque-t-il pas le *fort-da* freudien, dans son jeu de présence-absence ?

Plusieurs interrogations s'imposent : que recèle le passé pour qu'il rejaillisse ainsi ? Quelle est cette chose qui appartient au passé et sur laquelle le travail de mémoire et, donc, de distanciation n'opère pas ?

2. A REBOURS

L'organisation textuelle de ces flux et reflux est révélatrice. Les passages au prétérit que viennent interrompre soudainement les passages au présent sont fréquemment introduits par "and" :

Again, the chorus took up the hiccupping yowl, Ma-ma-ma-ma, crashing in archaic waves over the clamour of the trumpets and the hosannaing. And she keeps coming and going like a trick of vision, her voice oscillates like an audial hallucination (67).

"And" fait office de ce que l'on pourrait qualifier de mot de liaison paratactique puisqu'il ne fait que mettre deux phrases en relation d'une manière formelle sans expliciter la nature de ce qui les lie. En revanche, le sémantisme du mot corrobore bien l'effet produit par le présent, à savoir que ces événements n'auraient pas cessé depuis le moment où ils ont débuté. Chaque fois que ces phrases au présent font intrusion, le voile du prétérit semble se percer et laisser passer la voix du présent.

Le texte recèle différents éléments qui sont à l'origine de ces accrocs à la toile du récit.

Des sons de voix précèdent l'apparition du présent : le cri d'un homme ("screaming" 10) en train de courir, en sang : un cri violent qui fend l'air.

Des images de coupure devancent des syntagmes nominaux et prépositionnels d'où sont absents toute référence temporelle :

The air split under a sharp crack and soldered itself together, instantly. A gun shot? Or the voiced tensions of the rocks? Or my own ears, deceiving me? When I pulled myself together, I picked a little way carefully among the rocks [...]" (43).

²⁹⁰ C'est en ce sens d'ailleurs que le mot "souvenir" est problématique.

Ainsi qu'il se doit, les passages au style indirect libre font douter du temps ; par ailleurs, la syntaxe vient casser le rythme du flux métonymique de récit au passé.

Voix et ouïe sont logiquement associées. C'est également une voix, celle de la gardienne d'Evelyn, Sophia ("Sophia now added an unexpectedly passionate mezzo-soprano" 64) qui fait surgir le présent. A une autre occasion, c'est l'odeur, un autre médium sensoriel qui déclenche le présent : "acid odour" ; "the smell of the first sea" ; "the waters of beginning" (148). Il s'agit plus particulièrement de l'odeur de la mer, dont l'eau n'est pas sans évoquer le liquide amniotique. C'est bel et bien la "voix du corps" qui fait sans cesse surgir du passé ces souvenirs : d'une part, la voix et l'ouïe sont indissociablement liées ; d'autre part, ces images s'accompagnent d'images de coupure et de signifiants liés à la castration.

La citation mentionnée ci-dessus (43) recoupe parfaitement ce qui est déployé dans le texte : la liaison entre la voix et l'oreille est frappée du sceau de la coupure ("split" ; "crack" ; "rocks") et de celui de la suture ("soldered"). Ces signifiants annoncent, par déplacement, la castration que va subir Evelyn. De sorte que la castration ne s'effectue pas uniquement à la page 70 du livre ; elle est annoncée et elle fait constamment retour à la surface du texte narratif.

En effet, il est notable que la coupure vient s'inscrire dans la lettre même du texte, en particulier dans la récurrence du phonème /k/. Le phonème marque la castration à la fois en introduisant, par un effet d'annonce dans le cadre diégétique, la castration à venir d'Evelyn et, en rappelant cette même coupure dans le cadre du récit rétrospectif, comme par effet d'après coup : "squeak" ; "broken" ; "cracked" ; "rock". De même, par exemple, après avoir été capturé et endormi, Evelyn "woke to the sound of a faint click, or chink" (54) : "chink" ainsi que le reste de la phrase disent la coupure en même temps qu'il la font entendre.

Il est à noter qu'après l'épisode de la castration d'Evelyn et, au fur et à mesure que les interludes au présent, véritables "anacoluthes temporelles"²⁹¹, vont venir couper (castrer ?) le récit au passé plus fréquemment, les signifiants de la coupure vont se faire plus présents de manière parallèle, et ce, jusqu'à la fin du texte : "this voice, in spite of its clipped consonants, breaks, sometimes, on a squeak"(153). Mais dans ce cas précis, la coupure étant liée à la voix, il s'agit de coupure symbolique — comme c'est le cas pour le lecteur pour les effets de voix.

Beulah, le lieu de la mère et de la castration, appelle également des décrochages au présent :

I arrived at the place they called Beulah.
Oh, how austere and rigorous the inhabitants of Beulah are ! (46)

Alors qu'Evelyn se trouve dans l'ancre de Mother et de ses amazones, il est accueilli par des chants et des incantations de toutes sortes. Les voix de femmes ("lulling sonorities" 63) qui répètent "Ma-ma-ma-ma" sont l'évocation de voix maternelles bien sûr, rappels de la voix de la mère ("archaic" 67) et précèdent la submersion

²⁹¹ Lecercle, op. cit., p. 336.

("waves" 67) du présent. La rencontre avec Mother est annoncée et, en cela, de manière plus générale, est introduit le lieu de la mère.

La voix de Mother possède quelque chose du bercement ("her voice oscillates" 67), "her voice has its comings and goings" (64)) qui déclenche chez le narrateur un état proche de la stase : "hypnotically" (64) ; "hallucination" (67).

Cette image de bercement par la voix maternelle prend une dimension toute autre : en rapprochant les "comings and goings" de la voix de Mother et ses balancements d'un genre un peu particulier ("the black goddess now sways hypnotically to and fro" 64) du moment de "brisk friction" (65) que constitue le viol d'Evelyn par Mother, il est clair que les bercements de la mère introduisent à une autre dimension.

Il apparaît que ces différentes introspections narratives fournissent des éléments de réponses aux interrogations précédemment posées : ce sur quoi le travail de mémoire et, donc, de mise à distance, bute, ce pourrait être ce nœud formé par la castration dans son rapport à la question du féminin, derrière laquelle se profile la mère : "ce qu'il [l'homme] tente de nier, face à la femme, c'est son rapport à cette castration dont la mère a été la première à faire surgir le spectre"²⁹².

Ainsi, une double inscription peut être perçue dans le phonème /k/. Dans l'expérience qu'a faite Evelyn du lieu tabou qu'est le corps de la mère, le phonème /k/ se présente comme le symptôme, si ce n'est la cicatrice (ouverte ou non, telle est bien la question) à la surface du corps textuel de cet acte de transgression. L'horreur provoquée au contact d'une scène, ou plutôt d'un lieu, originaire se trouve accrue par l'angoisse de la castration, imaginarisée sur la scène diégétique par la castration "réelle" d'Evelyn. La lettre "k" comme effet de voix, fait défaillir le sens.

Ces traversées d'une scène originaire et d'une scène de castration, moments de représentation d'horreur à l'état pur, font montre d'une porosité, si ce n'est d'une absence de limites totale. La répétition du phonème /k/, dans son inscription dans la lettre, est à la fois une limite posée, celle de l'encre gravée sur la feuille blanche, et le signe d'un enkystement qui reflue constamment à la surface textuelle. Au regard de ces moments transgressifs, sans oublier la perversion totale de la filiation qui s'ensuit, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'horreur fasse retour et se disent ainsi dans les passages au présent, en se répétant indéfiniment.

Avec le phonème /k/ s'inscrit la castration féminine qu'Evelyn avait été si prompt à éluder en abandonnant Leilah. Sa fuite loin de cette femme prend maintenant tout son sens : en tant que femme, Leilah "se rapproche de la place interdite qu'avait la mère, celle dont le manque risque toujours de référer au néant son rôle de désirant"²⁹³.

²⁹² Aulagnier-Spairani, *ibid.*, p. 60.

²⁹³ Aulagnier-Spairani, *ibid.*, p. 60.

Ces vagues au présent refluent de plus en plus fréquemment au fur et à mesure que le récit progresse, pour se faire quasiment omniprésentes vers la fin du chapitre onze. Il en résulte que l'articulation du passé et du présent s'opère davantage ici sur le mode de l'invasion. Les passages au passé se trouvent ainsi réduits, comme expulsés du récit par les déferlantes au présent, et prennent alors des allures d'interludes²⁹⁴. En envahissant le texte de la sorte, la distance que dénote et produit le passé s'amenuise. En d'autres termes, le temps vectorialisé, "phallicisé", s'effrite, désorganisant ainsi le flux métonymique du récit.

En l'absence de distance et, donc, de limites posées, le présent crée un espace d'indéfinition d'ordre temporel d'une part, mais aussi d'un point de vue de la focalisation. Il semble y avoir, en quelque sorte, un effacement quasi-total de la subjectivité du narrateur qui disparaît de la surface textuelle. Il ne reste que l'événementiel, brut²⁹⁵. Ce pouvoir recouvrant du présent annule de ce fait toute distance du narrateur par rapport au récit et, probablement également, produit un effet similaire sur la distance éventuelle du lecteur par rapport au récit. Le présent produit un effet d'aspiration ("draw me inward" 184) qui annihile toute subjectivité.

William Burroughs évoque assez bien cet état d'indifférenciation : "Present time is a film and if you are *on set* in present time you don't feel present time because you are in it"²⁹⁶. Nous pourrions tout aussi bien substituer "tense" à "time". Le présent, tel qu'il apparaît dans le passage qui nous intéresse, produit cet effet de fusion ("in it"), si ce n'est d'engloutissement.

Le lien s'impose entre cet espace fusionnel ainsi créé et le retour qu'effectue Evelyn vers sa mère, autre lieu fusionnel. Il n'y a aucune équivoque quant à l'analogie évidente (tellement évidente qu'elle en est parodique) entre la caverne et la fissure presque vivantes ("the walls of the passage shuddered and sighed" 84) dans lesquelles Evelyn rampe pour rejoindre sa mère, et l'utérus. Le narrateur nous dit qu'il va rencontrer sa mère ; le texte nous le montre *dans* sa mère, de manière "imaginaire". L'intérieur de la caverne a quelque chose de physiologique et d'organique ; son caractère enveloppant et matriciel se dessine clairement : "wide enough for me to walk through" ; "it grew warmer and warmer" ; "the walls dripped with a moisture more viscid, more clinging than water, and the dim red glow of the second cavern receded behind me" ; "bloody dew". Le phonème /w/ rappelle d'ailleurs le caractère enveloppant du mot "womb".

Evelyn effectue un trajet à rebours vers sa mère, jusqu'au moment de la naissance, et c'est donc d'un trajet régressif dont le présent se fait également l'expression. Ce retour tient de la caricature et de la parodie en raison d'une analogie criante. Le narrateur semble retourner à un stade de développement passé : il est assimilé au fœtus qui est encore dans le ventre de sa mère, dans une relation évidemment fusionnelle. Cette analogie rappelle le

²⁹⁴ Nous pensons ici aux interludes au présent dans *The Waves* de Virginia Woolf qui, à l'image de l'aileron de requin qui découpe la mer, viennent couper la narration en vagues successives.

²⁹⁵ Rappelons que l'énoncé de phase 1 est orienté à droite, sur le prédicat, contrairement à l'énoncé au présent avec *be+ing* orienté à gauche, sur le sujet grammatical (Adamczewski, *ibid.*, p. 33).

²⁹⁶ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987, p. 130.

rapprochement opéré de manière explicite lors de la première rencontre d'Evelyn et de Mother, et qui assimilait Evelyn à un bébé. La parodie tient également à la vision simpliste qui est présentée puisque ce retour est assimilé à une nouvelle naissance :

The walls of meat expelled me. Without a cry, I fell into a darkness like the antithesis of light.
[...]
I emitted, at last, a single, frail, inconsolable cry like that of a new-born child. But there was no answering sound at all in that vast, sonorous place where I found myself but the resonance of the sea and the small echo of my voice. I called for my mother but she did not answer me.
"Mama—mama—mama!"
She never answered (186).

Parallèlement, ce lieu de l'origine est aussi le lieu de l'éclatement, où tout est à construire en terme de sujet et d'image du corps : telle est bien la "tâche" qu'Evelyn (ou peut-être devrions nous dire Eve d'ailleurs) doit entreprendre à ce stade de la diégèse et qu'il met en acte en effectuant le récit.

Or, par le retour au lieu interdit et où l'on ne retourne jamais qu'est la mère, et par sa castration, Evelyn est passé sur une autre scène et a touché l'horreur : ce sont ces moments traumatiques de transgression qui font retour dans les passages au présent, et de manière de plus en plus fréquente alors qu'il va vers une nouvelle rencontre avec cette mère.

Ces actes transgressifs ne peuvent manquer de réapparaître dans le texte comme symptômes et, de toute évidence, c'est la raison de la constante répétition de "now" tout au long du texte. Ainsi, tant dans les passages au présent que dans ceux au passé, "now" fait symptôme. Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, sa présence a quelque chose d'anachronique dans les textes au passé. Il marque la présence du discours indirect libre, de la pensée représentée du narrateur et, donc, en tant que marqueur de focalisation, il indique une présence très forte du narrateur. En prenant "now", ce point où se rejoignent la diégèse et le discours narratif, comme pivot d'articulation temporelle, l'adverbe pourrait être le symptôme de ce moment fixé à jamais où le narrateur a rencontré cette Mère castratrice, au sens propre du terme, et que ce "now", serait l'inscription de l'angoisse liée à la terreur engendrée par la découverte du manque sur le corps de l'autre. C'est ce moment de *tuché*, trauma toujours présent, toujours "maintenant", qui revient à la conscience du texte et qui ne peut se dire autrement que par ce petit "now". "Now" serait l'équivalent syntaxique de cette "écharde dans la chair où elle est encore, étant remonté[s] vers ces moments premiers où quelque chose [...] est resté fixé"²⁹⁷.

L'anachronisme temporel serait alors ce que l'on pourrait appeler un trouble de la focalisation, symptôme d'un trouble profond qui se traduit par une perte d'équilibre temporel.

Il y a lieu de mentionner un dernier déclencheur de ces décrochages au présent. Le texte passe au présent au point de rencontre entre Evelyn et Tristessa : la rencontre avec son image accrochée à un mur ("Here she is, my patroness" 90), puis rencontre tant attendue avec l'actrice, vivant recluse dans sa maison de verre dans le désert. Pour Evelyn, c'est une rencontre avec l'objet de désir et de fascination de son adolescence. Le présent signale deux sujets hors du temps, Tristessa comme mythe cinématographique, Evelyn comme créature de synthèse : "I,

²⁹⁷ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

she, we are outside history. We are beings without a history, we are mysteriously twinned by our synthetic life" (125).

C'est également la rencontre avec un regard autre, un regard béant, "the chasms or her eyes", qui le renvoie à sa propre béance : "it is the abyss of myself, of emptiness, of inward void" (125). Cet échange de regards rappelle l'épisode de regards portés et croisés, par miroir interposé, entre Evelyn et Leilah. Mais ici, pas d'instance tierce, pas de miroir, qui vienne s'interposer et faire relais : la relation scopique est duelle, imaginaire. Pour Evelyn, il n'est plus ici question d'un manque insupportable à fuir, mais d'un creux. Un creux n'est pas le manque ni l'absence car qui dit creux dit forcément bord pour entourer et contenir le creux.

Pour résumer ce qu'il en est de ces fréquents décrochages, il apparaît que le présent est la manifestation de dimensions qui ne sont pas sans lien les unes avec les autres. L'envahissement progressif des événements du passé témoigne d'une absence de distance avec ce passé. Nous pouvons noter la même absence de limite à travers le retour à l'espace fusionnel de la mère d'une part, et à travers les actes transgressifs de l'inceste et de la castration d'autre part. Une dimension fusionnelle est également manifeste dans le regard béant de Tristessa qui ne fait qu'un avec la propre béance de Evelyn.

Les interludes narratifs au présent font se chevaucher et se confondre récit et discours, provoquant ainsi ce que Benvéniste a appelé un "brouillage". Le présent s'avère le témoin d'une porosité entre récit et discours et d'un gommage de la temporalité : il en résulte un espace temporel indifférencié, un *illud tempus* moins d'avant le commencement du monde que d'avant le langage pour le narrateur. En ce sens, le présent s'avère être le symptôme et la symbolisation de l'aliénation du narrateur Evelyn. Les relations qu'entretient Evelyn avec le monde extérieur se font sur le mode de la confusion, faute, d'une part, de ce que l'on pourrait appeler un langage différencié et, d'autre part, d'individualité propre et de sujet construit, c'est-à-dire en mesure de dire ce sujet et de dire l'autre au-delà des identifications imaginaires. Cette aliénation du sujet à lui-même va de pair avec ce qui est révélé dans le texte par ce que l'on pourrait appeler des signes de démembrement.

3. DEMEMBREMENT

Ce démembrement concerne, dans un premier temps, le corps d'Evelyn. Par la castration, il a subi un démembrement physique irréversible puisqu'il y a effectivement eu coupure du membre viril. A cet arrachement a succédé sa transformation biologique en femme. La créature synthétique ainsi créée est dans un état de démembrement elle-aussi ("I had lost my body" 149) dans la mesure où un corps a été éradiqué et un autre a été créé, de sorte que, à l'image du nouveau-né, le narrateur est alors un être en devenir et demande à être construit.

I know nothing. I am a tabula erasa²⁹⁸, a blank sheet of paper, an unhatched egg. I have not yet become a woman, although I possess a woman's shape. Not a woman, no; both more and less than a real woman (83).

²⁹⁸ L'expression de Locke "*tabula rasa*" est habilement parodiée. Le texte original apparaît toutefois par transparence : "Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas: how comes it to be furnished?".

Tel est le paradoxe auquel est confronté le narrateur : son schéma corporel est celui d'une femme, mais tout ce qui concerne l'image du corps reste à construire. Ce point zéro où se trouve Evelyn le confronte à une certaine inconsistance ("emptiness") qui est le résultat de son nouveau corps. Par ailleurs, il est confronté à un espace interne bien réel puisqu'on l'a doté d'un sexe de femme, ce qui, comme le sémantisme de "abyss" et de "chasm" l'indique, ne manque pas de l'effrayer. Pour Evelyn, ce trou (a hole) est à conquérir, et il a à le faire sien pour qu'il forme un tout (a whole). De toute évidence, ce nouveau corps ne lui appartient pas encore ("I'm a stranger here" 175) et ne semble même pas avoir de matérialité ("this unfleshed other" 83). Par conséquent, dans cette aliénation du sujet à lui-même, les morceaux épars doivent être rassemblés, remembrés pour ainsi dire.

Cette trace sur le corps que laisse la castration et la transformation d'Evelyn correspond à une trace sur le texte. En effet, l'état d'indifférenciation, voire de chaos, qui dénote du trébuchement de la subjectivité de Evelyn ("this crucial lack of self" 101) se dit dans l'utilisation des pronoms personnels.

La "mort" du narrateur entraîne une sorte de démantèlement dans l'emploi des pronoms personnels qui témoigne du chaos intérieur du narrateur. Tout d'abord, ce nouvel être apparaît dans le texte dédoublé, comme s'il s'agissait de deux personnes différentes : "I saw Eve in the mirror" (74). "I drew my discoverer's hand along the taut line of my shin and my thigh" (147) : c'est une main extérieure à lui qui semble découvrir son propre corps. Le narrateur mentionne, non sans humour d'ailleurs, cet état de dédoublement : "I was literally in two minds" (77)²⁹⁹. De même, après avoir fui Beulah, Evelyn se retrouve aux mains de Zero : " "Poor Eve! She's being screwed again!" " (91). De manière paradoxale, la présence des guillemets ajoute encore à la confusion puisqu'ils n'indiquent nullement s'il s'agit de la pensée du narrateur, encore absent à son nouveau corps et à sa nouvelle subjectivité, ou bien s'il s'agit d'une réflexion teintée d'une fausse compassion et, donc, d'ironie, qui émanerait de l'instance narrative.

Au-delà de ce dédoublement subjectif, apparaît dans le texte un "I" dépossédé de tout référent :

An elaborate female apparatus, [...] constructed around the nascent seed of another person, not Evelyn, whose existence, as yet, Evelyn persisted in denying. And this unfleshed other whom I was had not the slightest idea how to utilise the gadgetry of her new appearance (83).

En l'absence de référent, le "I" ne renvoie pas à sa nouvelle enveloppe corporelle, celle d'Eve ; il faut noter qu'ici, il ne renvoie pas non plus à son ancien corps, celui d' Evelyn. Ainsi, Evelyn n'est plus le sujet de l'énonciation ; il

²⁹⁹ Ce type d'énoncés pose question quant à l'origine énonciative. Pointe d'humour il y a, cela ne fait aucun doute ; mais émane-t-elle du narrateur ? Est-elle volontaire ou non ? Auquel cas, le narrateur en dit alors plus qu'il ne croit. Ou bien peut-on percevoir la "patte" de l'instance narrative qui s'amuse de son invention originale, à savoir la création de deux narrateurs en un seul, et des complications que cela engendre pour le lecteur ? En tout cas, l'humour qui perce ici (ce type d'énoncés et, donc, d'interrogations n'est pas rare dans *PNE*) appartient au "champ de tension" ironique que nous avons préalablement mis en évidence, et qui permet au lecteur de faire un pas de côté pour ainsi dire, afin de poursuivre la lecture d'un texte qui peut s'avérer anxiogène. L'effet de ce type d'énoncés est finalement assez proche de la tradition du "comic relief" que l'on retrouve, entre autres, dans le théâtre de Shakespeare.

est passé de la position de première personne à celle de troisième personne du singulier, de sorte que la place du "I" semble être vacante. Ce vide subjectif ("void") donne l'illusion qu'Evelyn n'est plus le locuteur et que nous sommes face à une place sans voix ; se pose à nouveau la question de "qui parle ?". La question est d'autant plus pertinente que les guillemets disparaissent de manière sporadique, marquant ainsi la persistance d'un démembrement subjectif.

Le "je est un autre" de Rimbaud prend ici tout son sens car il "fournit l'expression typique de ce qui est proprement l'«aliénation» mentale, où le moi est dépossédé de son identité constitutive"³⁰⁰. Au-delà du moi et de l'élaboration imaginaire dont ce dernier relève, c'est comme sujet, comme être de langage, qu'Evelyn ne peut dire ce "je" : pour Evelyn transformé, "je" ne désigne plus celui qui parle et n'implique plus un énoncé sur le compte de "je"³⁰¹.

Dans cette confusion subjective, Evelyn parvient tout d'abord à se dire par un "we", c'est-à-dire comme appartenance à un groupe, que ce soient le pseudo-harem formé par les épouses du tyran Zéro ou le groupe d'amazones qui l'avaient capturé. Une instabilité et une résistance persistent toutefois dans le va-et-vient entre les pronoms personnels ("We were prepared for anything. When they marched past [...] 79), comme si la subjectivité d'Evelyn était sans cesse fluctuante et en mouvement, et ne parvenait pas à se fixer à une place définie. Ce parcours subjectif, fait d'exclusion et d'inclusion, fait écho au dédoublement mentionné plus haut dans la manière dont le narrateur parle de lui tantôt comme Eve, à la troisième personne ("Eve was on the run again" 163), tantôt comme "I", dans un retour à lui.

Dans l'impossibilité pour Evelyn à assumer un nouveau "je", la déstructuration et l'incertitude subjectives se formulent également par la réification du sujet :

Ever since the interrupted continuum I refer to as myself had left Manhattan six —or was it seven or even eight months ago?— it had lived in systems which operated within a self-perpetuating reality (167).

En tout état de cause, cette absence d'unité du sujet révèle la résistance, si ce n'est l'impossibilité pour Evelyn, à s'adapter : "I cannot bring myself³⁰² to think of that" (83). La construction du sujet n'est pas en route d'ailleurs. Evelyn ne parvient pas à installer son nom en position de sujet d'énoncé : "they call me Eve" (142). On l'a nommé certes, mais il n'arrive pas à se nommer.

Nous pouvons nous demander si ce qui est problématisé sur le mode parodique, n'est pas la béance énonciative d'où surgit justement l'effet de voix dans un texte.

³⁰⁰ Benvéniste, *op. cit.*, p. 230.

³⁰¹ *ibid.*, p. 230.

³⁰² Nous serions ici tenté d'écrire "myself" en deux mots afin de dénoter le dédoublement auquel Evelyn est aux prises.

A partir de sa rencontre avec Tristessa, Evelyn trouve son existence *dans* l'autre, dans une relation fusionnelle avec Tristessa (nous noterons les nombreux "we" et "our" au détriment de la première personne du singulier). A cette absence d'indifférenciation vient s'ajouter l'énorme confusion créée par la révélation sur l'identité sexuelle de Tristessa. L'actrice Tristessa est en fait un homme et a passé sa vie à se travestir en femme. "*His body arched as if he were attempting to hide herself within himself, to swallow his cock within her thighs;*" (128)³⁰³ : ce "vertige pronominal"³⁰⁴ et le mélange des deux genres grammaticaux est le témoin et génère une confusion à laquelle vient s'ajouter celle engendrée, parallèlement, par le changement de sexe du narrateur. Ajoutons également que cette indéfinition intervient dans le cadre de la relation fusionnelle qu'entretiennent les deux personnages et qu'elle accroît donc le trouble³⁰⁵.

Le démembrement corporel est à l'image de ces statues de cire démembrées ("dismembered waxworks" 134) dont les épouses de Zéro réassemblent les morceaux, "like picture-puzzles" (134), sans qu'ils correspondent les uns avec les autres. De manière similaire, le "je" de l'énonciation se révèle fragmentée car il est composé de divers référents épars — ce qui est bien le réel de la lecture. Evelyn comme sujet apparaît disloqué : il est, d'une part, éclaté, comme en morceaux et, d'autre part, dans une relation avec l'autre où les frontières sont dissoutes.

4. "RE-MEMBERING" ?

Contrairement à Osiris démembré à tout jamais et sans aucun espoir de remembrement, Evelyn a à conquérir un moi et un langage propre. Il déclare :

Eve was a creature without memory ; she was an amnesiac, a stranger in the world as she was in her own body —but it wasn't that she'd forgotten everything, no. Rather, she had nothing to remember (78).

Le signifiant "remember" met en rapport le remembrement ("re-member") avec la notion de mémoire. Se souvenir du passé, effectuer un travail de mémoire, peut être assimilé à une véritable entreprise de remembrement de morceaux épars du passé — ce qui semblerait indiquer que la mémoire est un événement de nouage du signifiant au corps.

³⁰³ C'est nous qui soulignons.

³⁰⁴ Genette, *ibid.*, p. 254. Genette se penche sur le fantastique borgésien, "emblématique en cela de toute une littérature moderne, [et qui] est sans acception de personne" (*ibid.*, p. 254). La fiction cartérienne a souvent été rapprochée de celle de Borgès et de Garcia Marquez, et donc, de la tradition littéraire que la critique a appelé "magical realism".

³⁰⁵ La confusion atteint d'ailleurs tout critique puisque se pose continuellement la question du genre grammatical à choisir pour faire référence aux deux personnages de Tristessa et de Evelyn.

La situation d'Evelyn est paradoxale à un autre titre, car alors même qu'on l'a débarrassé de l'enveloppe corporelle d'Evelyn, il semble qu'il en possède encore toute la mémoire. En revanche, son corps de femme créé de toutes pièces ne possède aucune mémoire puisqu'il n'est ancré dans aucun souvenir ni passé.

Le remembrement utopique à effectuer consisterait donc à rassembler ces morceaux en vue de donner naissance à un nouveau sujet présent à lui-même.

L'expérimentation originale de l'instance narrative qui consiste à créer un narrateur qui se transforme en narratrice en cours de route³⁰⁶ offre un pré-texte littéraire formidable pour poser la question de la mémoire et du souvenir.

Le travail de récit et d'écriture entrepris par Evelyn s'apparente au travail analytique fait par l'analysant : dans les deux cas, il est en effet question de mémoire et de souvenir. Tout d'abord, ainsi que l'explique le psychanalyste Jean-Pierre Winter, traumatisme et mémoire sont indissociablement liés. Du cœur du récit d'Evelyn émerge sa castration et sa transformation en femme : un des axes du travail de remembrement consiste à exhumer ces événements traumatiques, l'anamnèse permettant alors au trauma de se dire. Ce travail se présente comme un exercice de réminiscence, "ce fragment de mémoire qui évolue entre conscient et inconscient tant que l'oubli n'aura pas structuré leur séparation"³⁰⁷, par lequel Evelyn se remémore ses souvenirs pour que ceux-ci puissent appartenir au passé. En ce sens, le récit que fait Evelyn est l'acte principal de remembrement, un intense travail de remémoration qui est "du côté de la destitution subjective, du côté du symbolique, soit de la mémoire, en tant que par là elle se signale à nous comme vérité commune à tous les hommes"³⁰⁸.

En narrant les événements après coup, de manière rétrospective, Evelyn les rend à nouveau présents : nous pouvons imaginer qu'ils peuvent désormais appartenir au passé puisque, ainsi que le précise Winter, "le passé ne peut sombrer qu'à devenir présent"³⁰⁹.

Faire le récit des événements se pose comme une inscription symbolique ; cela suppose d'inscrire ou de réinscrire les événements dans la chaîne temporelle, tel l'historien qui inscrit un événement dans l'Histoire : "un événement, pour être posé comme tel dans l'expression temporelle, doit avoir cessé d'être présent, il doit ne

³⁰⁶ L'intertexte woolfien est ici en toile de fond avec *Orlando*, dont le personnage éponyme se transforme en femme en cours de roman. Angela Carter est d'ailleurs l'auteur d'un livret d'opéra resté inachevé, *Orlando: or, The Enigma of the Sexes*, inspiré du roman de Virginia Woolf (Carter, *The Curious Room. Collected Dramatic Works* (1996), London, Vintage, 1997).

³⁰⁷ Jean-Pierre Winter, *op. cit.*, p. 96.

³⁰⁸ Winter, *ibid.*, p. 99.

³⁰⁹ *ibid.*, p. 96.

pouvoir plus être énoncé comme présent"³¹⁰. Il s'agit de symboliser le trauma par la parole ou l'écriture en vue de le projeter définitivement dans le passé pour le transformer en mémoire³¹¹. C'est comme si, pour que le récit appartienne à l'Histoire, il fallait en faire une histoire.

I remember particularly a monstrous dog's head, in brown plaster, head of a dachshund in a bow tie and a chef's cap —it had rotated on a pole I recalled from my spell on the road, outside a chain of hot-dog stands, the eponymous sign-board of the Doggie Diners [...] (176).

"Remember" et "recall" permettent peut-être de problématiser les notions de mémoire et de souvenir, dans le sens où le souvenir serait du côté de l'écran, un "semblant d'oubli" comme l'appelle Jean-Pierre Winter, alors que la mémoire aurait un rôle de "construction de la chaîne signifiante"³¹². "Recall" serait alors l'évocation d'un simple souvenir tandis que "remember" concernerait bien le travail de remembrement entrepris par Evelyn à travers son récit.

Le récit d'Evelyn comme réminiscence³¹³ fait jouer le présent d'une autre façon. Outre que la narration rétrospective "présentifie" les événements passés, il convient de noter que les interludes au présent sont doublement inscrits dans un présent par le présent simple comme temps grammatical du récit, et non le prétérit. En faisant accroc à la toile du passé, les passages au présent prennent alors la forme de souvenir dont le "rôle de perforation" vient faire "rupture dans la chaîne signifiante"³¹⁴. Ils s'inscrivent dans le récit comme répétition³¹⁵, comme figés dans un présent grammatical, sans pouvoir s'inscrire dans un passé qui remettrait le présent du narrateur en route.

Nous pouvons nous interroger sur ce "toujours présent" qui persiste dans la narration rétrospective : à se répéter, ce présent serait-il la trace d'un réel comme "ce qui revient toujours à la même place"³¹⁶ ? Les interludes au présent feraient-ils bord à impossible à symboliser, à un remembrement impossible ? Pour coller à l'humour noir

³¹⁰ Benvéniste, *ibid.*, p. 245.

³¹¹ Dans son roman *Beloved*, Toni Morrison invente le mot "rememory" pour parler de ce souvenir douloureux qui refait surface et que l'on se remémore pour le transformer en mémoire (*Beloved*, New York, Plume Printing, 1988).

³¹² Winter, *ibid.*, p. 96.

³¹³ Winter utilise le terme de "ressouvenance" pour associer la douleur à la réminiscence..

³¹⁴ Winter, *ibid.*, p. 96.

³¹⁵ "*Wiederholen* a rapport avec *Erinnerung*, la remémoration" (Lacan, *Le séminaire*, livre XI, 49).

³¹⁶ *ibid.*, p. 49.

ainsi qu'au ton parodique omniprésent dans *PNE*, nous pouvons affirmer qu'effectivement, le remembrement d'Evelyn est impossible, son membre viril étant perdu à tout jamais. Dans une certaine mesure, le récit peut être considéré comme le substitut du manque : il fait œuvre de remplacement du pénis perdu. Et, en délivrant cette histoire, Evelyn accouche d'un récit qui métamorphose la blessure³¹⁷. L'acte du récit serait alors un substitut, un simulacre phallique, une "élegie, cette torsade temporelle dans laquelle cherche à se retenir vivant l'objet perdu"³¹⁸.

Le remembrement implique un acte de coupure dans le sens d'une mise à distance pour Evelyn. Faire un récit c'est prendre une distance avec ce qui est raconté puisque, de fait, ces événements viennent s'imprimer "noir sur blanc" sur la page et faire coupure. Une fois le lien ombilical avec le passé coupé, le récit prend alors valeur de corps expulsé, de corps auquel on donne naissance. Dans un article, Henri Hatlan évoque la corrélation entre l'enfantement et le souvenir :

Parce que souvenir ne veut pas dire seulement recopier un événement du passé, mais le revivre à nouveau, donc le régénérer et, à la limite même le concevoir, au sens biologique, comme on conçoit un enfant, comme on conçoit une idée³¹⁹.

De manière plus précise pour Evelyn, advenir à un "je" implique une séparation d'avec l'espace fusionnel de Mother et de Tristessa. L'hypothèse pourrait être que la parole mise sur la chose à travers les mots du récit jouerait le rôle de séparateur qui permettrait à Evelyn d'effectuer une coupure et, par là même, de ne plus être assujéti à la relation fusionnelle avec Mother et Tristessa.

L'instance narrative vient faire coupure puisque, par un tour de passe-passe, le personnage de Mother est purement et simplement évacué de la diégèse : elle a fait une dépression nerveuse et a disparu. Ainsi, de façon assez rocambolesque, un *deus ex machina* barre l'accès à la mère en la supprimant de la scène diégétique.

Au terme de la conquête subjective d'Evelyn, presque noyé dans les décrochages au présent simple, émerge un énoncé au présent avec *be+ing* : "I am inching my way towards the beginning and the end of time." (185). Avec ce qu'Adamczewski appelle le présent de phase 2, l'énoncé est orienté à gauche, sur le sujet d'énonciation. Par ailleurs, *be+ing* produit un arrêt sur image : le sujet apparaît stoppé dans son trajet, le temps comme suspendu. Il s'agit de l'unique occurrence du présent avec *be+ing* associé au "je" du narrateur. Une impression de l'ordre de la stase émerge, comme si l'énoncé venait figer et cristalliser tous les interludes au présent. D'ailleurs, un des commentaires au présent fait par Evelyn sur son propre récit, pour énigmatique qu'il soit, semble clore le travail

³¹⁷ Nous pouvons effectuer un parallèle entre cette idée de récit comme naissance et l'éjaculation qui se produit à la page 3 de *PNE*: par déplacement, l'éjaculation serait ce "sperme scriptural" qui mettrait le récit en gestation.

³¹⁸ Chantal Delourme, *To the Lighthouse : Les arabesques du sens*, Paris, Ellipses, 2001. On pense également à la question posée dans *S/Z* : "Voilà la question que pose peut-être tout récit : *Contre quoi échanger le récit ? Que "vaut" le récit ?* Ici, le récit se donne en l'échange d'un corps [...]" (Barthes, *S/Z*, p. 95).

³¹⁹ Henri Atlan, "Sélection, Réjection", "La mémoire et l'oubli", *Communications* 49, Paris, Seuil, 1989, p. 127.

de "remembering" : "all this strange experience, as I remember it, confounds itself in a fugue" (191). Le remembrement opéré, confondant et non dénué de confusion, est finalement ramené à une absence à lui-même, à une fugue ainsi que le décrit la psychopathologie : "a dreamlike altered state of consciousness (...) during which a person wanders away with loss of memory"³²⁰.

Que dire également des remarques d'Evelyn à la fin de son voyage :

The sound of the sea becomes omnipresent, the sea, which washes away all memory and retains it.
 I have come home.
 The destination of all journeys is their beginning.
 I have not come home.
 I emitted, at last, a single, frail, inconsolable cry like that of a new-born child (186).

Au-delà de l'incohérence, l'affirmation immédiatement suivie de son exacte négation signale tout d'abord un va-et-vient, une hésitation. En fait, la négation inscrit la barre³²¹ posée sur un retour au lieu de l'origine ("home"). "Not" marque l'interdit d'un retour à la mère : la mère comme objet ne peut pas être atteinte. Malgré cette barre posée sur l'Autre, il apparaît qu'Evelyn ne renonce pas à l'objet désiré, ainsi que semble l'attester les derniers mots de *PNE* : "Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth" (191). Bien que Mother se soit évanouie à tout jamais, sans répondre à Evelyn ("I called for my mother but she did not answer me. "Mama—mama—mama!" She never answered" 186), Evelyn persiste dans sa demande, ne pouvant renoncer à l'objet convoité. Ainsi, même si le "not" inscrivait une limite qui déclenchait un énoncé au passé ainsi qu'une naissance, Evelyn "persiste et signe" dans sa quête illusoire.

Tout au long du récit, Evelyn ne se départ pas d'une certaine maîtrise sur l'autre, dans la mesure où cet autre apparaît comme "you" dans le texte, qu'il s'agisse du lecteur fictif auquel s'adresse quelquefois le narrateur, mais aussi et surtout de Tristessa. En s'adressant en permanence à Tristessa, au-delà de la mort puisque l'actrice est tuée dans le désert peu après leur rencontre, Evelyn installe un couple I/you : le "you" n'existe que comme adresse, c'est-à-dire muet, et ne permet évidemment aucune interlocution. En même temps, la persistance et l'insistance de ce "you" dans le récit laisse percevoir un grand Autre derrière cet autre, "indéboulonnable" et tout puissant, et que le récit fait exister au-delà de la mort :

He often comes to me in the night, serene in his marvellous plumage of white hair, with the fatal red hole in his breast ; after many, many embraces, he vanishes when I open my eyes (191).

Evelyn est figé dans un monde imaginaire dans lequel il revit continuellement sa relation avec Tristessa, *comme si* elle n'était pas morte. Le présent d'Evelyn est figé dans un "toujours passé" : "(...) Tristessa's house, that

³²⁰ *Collins Dictionary of the English Language*, *ibid.*, p. 586.

³²¹ La barre évoque "la radicalité de l'impossible" (Oreste Saint-Drôme, *Dictionnaire inespéré de 55 termes visités par Jacques Lacan*, Paris, Seuil, 1994, p. 39).

echoing mansion, that hall of mirrors in which my whole life was lived" (191). Son présent est tourné vers un passé qu'il ne parvient pas à mettre à distance.

Le monde d'Evelyn est un monde de "comme si" : il fait *comme si* l'actrice n'était pas morte, *comme si* son transvestisme allait de soi. En outre, ainsi que nous l'avons déjà souligné, "comme si" est omniprésent à travers les innombrables comparaisons du récit. Evelyn procède à un habillage permanent dans son approche de la réalité qu'il décrit. Qu'y a-t-il de si important ou de si dérangeant qui nécessite le voilage répétitif des "like" ou des "as if" ? La répétition "finit par dire le contraire de ce qui apparemment se dit [et devient] le symptôme d'une dénégation qui s'ignore"³²². Il nous semble que ces "modalisateurs", ainsi que les appelle Denis Vasse, viennent remplir un vide, tout au moins tenter de voiler l'absence. Il s'agit d'une tentative de masquer le manque (la femme n'a pas le phallus) et de maîtriser la perte (il n'a plus le phallus), autrement dit de marquer le moins par un plus. Le présent récurrent témoigne alors de l'impossibilité pour Evelyn de poser le phallus comme manquant. Par delà la pirouette diégétique de la castration, son récit vient alors suppléer le phallus manquant et faire bouchon à la béance.

Aux prises à un manque-à-être, Evelyn fait l'expérience, au terme de son récit, de la réalité d'un manque-à-dire en tant que sujet : "How can I find words the equivalent of this mute speech of flesh (...)" (148). Celui qui se posait comme le maître de l'autre, que ce soit le corps de l'autre ou son récit comme autre, est face au langage et à la coupure qui traverse tout sujet parlant. Evelyn est confronté à la loi du langage dans le sens où il n'y a pas d'équivalent ("equivalent") du corps et du mot. Par ailleurs, l'interrogation d'Evelyn et le "how" témoignent de l'absence d'un nom du père qui soit venu faire limite en lui donnant un nom et ainsi, lui permettre de dire "je". En quête d'une voix qui le représente, Evelyn ne parvient pas à se dire, à s'inscrire symboliquement comme "je"³²³.

Par ailleurs, *PNE* donne à lire la manière dont un sujet tente de se soustraire à la castration symbolique. Au-delà de l'effet parodique créé par la castration "réelle" du narrateur, la castration est imaginarisée en proportion égale au refus de s'y soumettre, comme si l'omniprésence était là pour en corriger l'absence.

Le récit se clôt sur la relation fusionnelle avec Tristessa, comme si la mort ne faisait pas limite. Evelyn perpétue par là sa volonté de faire un avec deux, d'une part dans le retour au corps de la mère, mais surtout à travers la relation engagée avec l'actrice :

We had made the great Platonic hermaphrodite together, the whole and perfect being (...); we brought into being the being who stops time in the self-created eternity of lovers.
The erotic clock halts all clocks.
Eat me.
Consume me, annihilate me (148).

³²² Vasse, *La dérision ou la joie*, p. 127.

³²³ Il nous semble que c'est ce qu'évoque Lorna Sage lorsqu'elle affirme qu'à la fin de *PNE*, "[...] new Eve [is] still preoccupied with giving birth to herself" ("The Savage Sideshow", p. 57).

Evelyn réinscrit ici sa relation avec Tristessa comme nouveau partenaire dans une position inverse de celle qu'il occupait avec Leilah puisqu'il s'offre maintenant comme objet, dans une soumission totale : il "se convertit en un objet, en un instrument, en un complément au service de l'Autre"³²⁴. En même temps, Evelyn reste sujet en maintenant une maîtrise : d'une certaine manière, il fétichise Tristessa par le rituel "you" par lequel il interrompt constamment la narration pour s'adresser à l'actrice ; d'autre part, il fait survivre l'actrice à la mort en l'incarnant dans son récit.

Peut-on parler de perversion pour ce qui concerne cette étrange relation qu'Evelyn fait exister au-delà de la mort de Tristessa ? Probablement pas, puisque l'actrice étant morte, il ne peut y avoir de pacte.

Qu'en est-il de la relation entre la perversion et la castration ? L'une et l'autre se rencontrent car "la dynamique de la structure perverse a toujours pour horizon la castration"³²⁵, que ce soit, pour Evelyn, dans le désaveu de la castration symbolique, ou bien dans le déni de la castration féminine : "[il] est *a*, un *a* qui positive le phallus, qui nie que le phallus manque"³²⁶.

Il apparaît donc pour le moins improbable que le récit fasse coupure et séparation pour le sujet et permette d'installer la barre sur le sujet, que Lacan écrit ainsi \$: "Le trait vertical est fait d'un verre étamé qui introduit le manque et marque l'absence de rapport entre soi et soi-même perçu comme autre"³²⁷. Nous pouvons nous demander si, en l'absence de toute évocation, de la part du narrateur, d'un après à la narration des événements, d'un changement éventuel ou d'un événement intervenus chez le narrateur à la suite de l'acte de narration, nous ignorons tout de la "liquidation" ou non de ce passé traumatique. L'impression est donnée qu'Evelyn fait Un avec son récit.

L'impression est donnée que le récit tourne en boucle pour ainsi dire ("We start from our conclusions" (191) affirme le narrateur à la fin du récit), et se referme sur lui-même, formant une sorte de circuit fermé avec le narrateur. Ainsi, paradoxalement, il semble qu'Evelyn soit dans une relation d'ordre imaginaire avec son récit, et que ce dernier ne puisse donc pas véritablement "entrer en circulation" et faire acte de coupure pour le narrateur.

Si l'on considère que "c'est par la castration que s'institue la séparation entre la jouissance et le désir"³²⁸, Evelyn s'inscrit plus du côté de la jouissance que de celui du désir. Ainsi, nous pouvons nous demander si le récit

³²⁴ Braunstein, *ibid.*, p. 245.

³²⁵ Paccaud-Huguet, *ibid.*, p. 14.

³²⁶ Braunstein, *ibid.*, p. 245.

³²⁷ *ibid.*, p. 133.

³²⁸ *ibid.*, p. 88.

d'Evelyn n'est pas une sorte de moulin à paroles, un "blablabla"³²⁹ pour reprendre l'expression de Lacan, qui ne renverrait qu'à son auteur et s'y figerait, dans une jouissance sans fin³³⁰. Par conséquent, le récit ne fait pas métaphore au manque-à-dire et au manque-à-être du narrateur. Ce dernier continue à se dérober au désir qui se fonde précisément sur ce manque-à-dire et ce manque-à-être.

De là, faut-il en tirer une conséquence sur la lecture ou la position des lecteurs ? Les deux ne jouent pas sur le même terrain ; en effet, pour ce qui concerne les lecteurs ou les critiques, la coupure se situe ailleurs : n'oublions pas que l'ironie ou la parodie font coupure. En outre, le texte comme Autre est barré pour ainsi dire, en ce sens que si une vérité émerge, elle ne fait que se mi-dire. Le critique existe aussi en tant que manque-à-lire et manque-à-écrire.

Alors que son prénom porte au départ la trace de l'inscription d'une origine avec "lyn" (qui renvoie à "lineage" ou "lineal"), une fois castré, la filiation chute ; "lyn" est effacé, il ne reste qu'Eve, la première femme, la première mère.

Il reste maintenant à s'interroger sur l'articulation de la castration et de la jouissance en lien avec le lecteur. Il nous est apparu que la castration imaginaire se révélait à de multiples reprises dans diverses représentations de la coupure sur la scène diégétique. Or, ainsi que nous l'avons mentionné, la coupure s'inscrit également dans les nombreuses occurrences du phonème /k/. Nous pouvons appréhender ces claquements répétitifs de /k/ comme cette part d'impossible à dire, "la part de réel inclus dans le symbolique"³³¹. Lacan a créé le terme de *lalangue* pour désigner ce qui, dans la langue, est propre à chacun de nous, "l'habitable de ce réel qui nous fait parler"³³².

La structure narrative de *PNE* amène le lecteur à se poser la question de l'origine de ces inscriptions phonématiques : émanent-elles de l'instance narrative qui manipulerait volontairement ces phonèmes, auquel cas le narrateur aurait à "faire mémoire de ces éclats immémoriaux"³³³ au même titre que le trauma ? Ou bien sont-

³²⁹ "Blablabla veut dire exactement que, considérée dans la perspective de la jouissance, la parole ne vise pas la reconnaissance, la compréhension, qu'elle n'est qu'une modalité de la jouissance Une" (Jacques-Alain Miller, "Les paradigmes de la jouissance", *La Cause Freudienne*, n° 43, novembre 1999, p. 28).

³³⁰ Voir à ce sujet l'article de Jacques-Alain Miller, "Les paradigmes de la jouissance" (op. cit.) et, en particulier, la question de la jouissance Une, c'est-à-dire la jouissance sans l'Autre .

³³¹ A. Szulzynger-Bernole, *Par Lettre*, revue de l'ACF, septembre 1999, p. 4.

³³² Paccaud-Huguet, séminaire freudien, Lyon II. "Lacan invente le concept de *lalangue* pour signifier que le langage, qui fait barrière à la jouissance interdite et organise la jouissance phallique, est lui-même un instrument de jouissance" (Michel Cusin, "*Ulysse* ou la fiction débordée par *lalangue*", *Par Lettre*, Revue de l'ACF Rhône-Alpes, 1998, p. 13).

³³³ Sibony, *ibid.*, p. 149.

elles l'inscription d'effets de création, inmaîtrisables car émanant du discours inconscient, et provenant de l'instance narrative ? Nous nous en tiendrons à cette dernière hypothèse puisque le concept s'oppose à toute notion d'organisation et de contrôle de la part du sujet parlant et, qu'elle exclut donc toute manipulation délibérée de la part de l'instance narrative. Ces inscriptions sont des effets de la langue, que nous partageons et qui nous partagent.

Le phonème /k/ vient s'inscrire comme la langue : la langue et sa dimension "alluvionnaire", c'est-à-dire "faite des alluvions qui s'accumulent des malentendus, des créations langagières de chacun"³³⁴ serait alors la trace ultime de l'inscription de la castration qui rendrait "audible et donc transmissible, ce qui n'avait cessé de se raconter"³³⁵, autrement dit la castration, et qui transmettent des restes de la jouissance interdite.

Il faut noter que le texte cartésien offre une résistance certaine à l'organisation qui n'est pas sans rappeler le difficile travail de remembrement effectué par le narrateur. C'est en ce sens, peut-être, que nous pouvons considérer que *PNE* produit un plus-de-jouir qui se dépose sur nous, lecteur et "écrivain". C'est de ce dépôt de jouissance langagière que peut émerger l'écriture et produire des traces d'encre qui viennent faire coupure pour l'"écrivain".

Nous parlons ici d'"écrivain" plutôt que de lecteur parce qu'il nous semble que l'écriture offre une expérience supplémentaire de la question de la différence sexuelle, à laquelle la lecture seule ne permet pas d'accéder. En effet, après la première lecture, les mystères présents dans la première lecture ont disparu : pour résumer les choses brièvement, nous savons qu'Evelyn est un transsexuel "contre son gré" et que Tristessa est un homme travesti en femme. Ainsi, à chaque fois que nous voulons nous exprimer sur l'un ou l'autre des personnages, nous faisons l'expérience, au niveau de l'écriture, d'une hésitation voire d'une interrogation, quant au genre du pronom personnel à utiliser³³⁶. D'ailleurs, l'emploi du masculin pour faire référence à Tristessa n'est pas sans produire une certaine impression d'étrangeté et un effet d'inadéquation, car la lettre "a" à la fin du prénom dénote ici le féminin, par opposition par exemple à Tristesso. Nous éprouvons le même décalage lorsqu'il s'agit de parler d'Evelyn à la troisième personne : doit-on utiliser son premier prénom ou celui qui est tronqué ? Et d'ailleurs, le choix de l'une ou de l'autre des alternatives est-elle signifiante ?

Certains critiques ont choisi d'inscrire une barre dans le nom du narrateur, Eve/lyn, la barre venant inscrire dans le nom, la coupure effectuée sur le corps. Nous avons choisi de nous en tenir au nom de départ pour maintenir l'indécision, sans "trancher" pourrait-on dire, pour Evelyn ou pour Eve, afin de ne pas gommer le phénomène de

³³⁴ Jacques-Alain Miller, "L'apparole, et autres blablas", *La Cause Freudienne*, n° 34, 1996, 11.

³³⁵ Winter, *ibid.*, p. 97.

³³⁶ A ce sujet, le français pose d'ailleurs davantage de problèmes que l'anglais dans la mesure où la question de l'accord au féminin ou au masculin se pose chaque fois que l'on rencontre un déterminant, un adjectif ou un participe passé.

friction que produit la juxtaposition du masculin et du féminin. Manipulé par l'instance narrative, nous nous trouvons face à un impossible à dire lorsque l'on en vient à vouloir nommer l'un ou l'autre des deux personnages.

Ainsi, la problématisation de la différence sexuelle émerge non seulement des différents fantasmes de castration représentés sur la scène diégétique, mais également à travers l'expérience traversée par celui ou celle qui entreprend de produire un texte sur *PNE*. Le trouble consécutif à l'inventivité et au jeu de l'instance narrative concernant l'appartenance biologique d'Evelyn et de Tristessa est un des composants de la mise en perspective de la différence sexuelle.

PNE donne à lire la construction d'un sujet dans son rapport au langage et à la castration, ce qu'Evelyn problématise maladroitement dans l'expression "every modulation of the selves" (148). Il n'est pas certain que des réponses soient données (tel n'est d'ailleurs pas le "but" de la littérature), mais le texte produit, sans aucun doute, nombre d'interrogations. Parmi elles, qu'est-ce que dire "je" quand on est homme ou femme ? derrière laquelle se profile la question de l'Autre sexe. Ou bien encore, comment se construit et se dit le "je" par rapport à l'autre/l'Autre ? Nous notons que le titre du roman *The Passion of New Eve* pose la question à sa façon, avec l'interprétation subjective ou objective de la préposition *of*, qui comporte la même ambiguïté que "le désir de l'Autre".

Il ne s'agit pas d'assimiler *PNE* à une sorte de démonstration psychanalytique sur, entre autres, la question de la castration et de la différence des sexes. L'intérêt réside en ce que la fiction de Carter fait émerger et problématise des structures psychanalytiques introduites par Freud et retravaillées par Lacan.

Même si Carter a affirmé que, pour elle, "a narrative is an argument stated in fictional terms"³³⁷, ni *PNE*, ni ses autres œuvres de fiction ne peuvent être considérées comme une scène sur laquelle seraient débattues des idées. A notre avis, *PNE* ne tient pas de la démonstration idéologique, loin s'en faut, même si certains aspects des prises de position idéologiques de Carter et le contexte idéologique des années 70 peuvent être reconnus.

Il s'agit plutôt de l'exploration de positions subjectives dans/par la langue.

B. "FLESH AND THE MIRROR" : JE/U DE MIROIR

Le récit post-diégétique de "Flesh and the Mirror" donne à lire la manière dont une jeune femme, la narratrice, s'assure la maîtrise de l'autre par le prisme déformant de son regard. Elle fait l'expérience d'une traversée de miroir dont la trame temporelle et aspectuelle porte l'empreinte.

³³⁷ Haffenden, *ibid.*, p. 35.

Si l'on considère que le sujet de l'inconscient est "l'effet qui se produit quand toute la structure est en mouvement"³³⁸, nous pouvons estimer que cette traversée qui, contrairement à celle d'Alice, est sans retour, est salubre dans la mesure où, pour paraphraser Freud et Lacan, un "je" peut advenir.

1. DU MOI AU "JE"

"Flesh and the Mirror" s'inscrit parfaitement dans le sillage³³⁹ de *PNE* ou d'une nouvelle comme "Reflections" dans la mesure où, en tant que texte littéraire, la nouvelle apporte un autre éclairage sur la question du sujet. L'exploration que nous donne à lire la nouvelle s'opère bien sûr sur un tout autre mode que celui exploité et travaillé dans *PNE* : ici, plus d'élément fantastique ni d'habillage parodique et grotesque. Par ailleurs, alors que le roman faisait entendre plusieurs voix, "Flesh and the Mirror" semble, de prime abord, n'être traversé que par l'unique voix de la narratrice qui, comme Evelyn, se fait l'écho d'une aventure qui lui est arrivée.

Lorsque la présence du miroir se fait aussi forte dans une fiction littéraire, l'intertexte carrollien s'impose au lecteur. Pour cette Alice des temps modernes qu'est la narratrice, il n'est pas question de transformation physique. En revanche, à l'instar de l'héroïne carrollienne et de ses interrogations existentielles, la narratrice de "Flesh and the Mirror" fait l'expérience d'une métamorphose d'une toute autre dimension : dans le "pays des merveilles" qu'est Tokyo et plus généralement le Japon, la narratrice évoque une rencontre insolite et la manière dont l'épisode fut source de transformation pour elle, en terme de désir et de subjectivité.

Après trois mois passés en Angleterre dans sa famille, la narratrice rentre au Japon : le quai où devait l'attendre son amant est désert. C'est de ce quai vide et de cette absence ("To return to the one you love and find him absent!" 61) que s'origine l'étrange expérience de la narratrice, dont la nouvelle est le récit. Ce récit à la première personne donne à lire une traversée personnelle : celle de la narratrice qui, baissant la garde de l'imaginaire, a l'intuition puis la reconnaissance d'une dimension inmaîtrisable, une dimension Autre, qui lui échappe.

³³⁸ Juan-David Nasio, Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan, Paris, Editions Payot & Rivages, 1994, p. 86.

³³⁹ Outre le désir constant de Sarah Gamble d'opérer une collusion entre le "I" de la narratrice et la personne "réelle" d'Angela Carter, entre le monde fictionnel et la vie de l'auteur, nous sommes ici en désaccord avec la critique qui, à propos de "Flesh and the Mirror", affirme que "[it] is [...] not the Carter we are familiar with from her other writings on Japan" (Gamble, *ibid.*, p. 20). Une fois encore, considérer cette nouvelle comme "a piece in which her usual autobiographical game-playing is taken to extremes" (Gamble, *ibid.* p. 20) nous semble une approche réductrice. De même, il ne nous apparaît pas adéquat d'établir un parallèle ou des correspondances entre le "I" fictionnel de la nouvelle et le "I" d'un essai comme "Poor Butterfly" (Carter, *Nothing Sacred: Selected Writings*, London, Virago, 1982, pp. 44-50). En revanche, le point de vue de Lorna Sage qui voit la nouvelle comme "an "exercise" in literary gymnastics" (Sage, *Angela Carter*, Plymouth, Northcote House, 1994, p. 27) évoque bien le tissage serré et le jeu alambiqué et troublé de la nouvelle.

Qui dit transformation implique inmanquablement l'idée d'un "avant et d'un "après". Avant d'en venir au point focal de la nouvelle dont résultera la transformation, et que nous appellerons "l'expérience du miroir", il apparaît important de voir comment, par le biais d'un cadrage narratif, la nouvelle porte la trace de ces deux niveaux : un "avant" qui correspond aux événements passés, et un "après" qui s'inscrit dans le texte par les traces de la prise de conscience et l'analyse rétrospective de la narratrice sur ces événements passés.

Dès le départ, le pacte fictionnel de la nouvelle est posé. Tout d'abord, les premiers mots de la nouvelle inscrivent une dimension réaliste d'écriture et, donc, de maîtrise :

It was midnight —I chose my times and set my scenes with the precision of the born artiste. Hadn't I gone eight thousand miles to find a climate with enough anguish and hysteria in it to satisfy me? (61).

La vérité de ce retour en pleine nuit, momentanément interrompue par le tiret, puis différée par les tentatives d'explication qui suivent, se dit finalement, quelques lignes plus tard, au début du paragraphe suivant : "It was midnight and I was crying bitterly (61). L'assurance et la maîtrise, si promptement affirmées, se trouvent démenties.

Nous retrouvons cette vacillation dans le cadrage narratif de la nouvelle, à travers la double position qu'occupe la narratrice. En effet, le "I" est la voix de la narratrice qui jette un regard rétrospectif sur les événements passés, et sert donc de support au cadrage narratif. Cette instance extradiégétique s'incarne comme commentaire dans les énoncés au présent, qui marquent une prise de conscience et une analyse rétrospectives de la narratrice sur les événements passés : "I think I know, now, what I was trying to do" (62) ; "But I did not know that then" (67). La trace de cette position extérieure apparaît également dans le regard sans complaisance porté sur la jeune femme pleine d'illusions et pétrie d'imaginaire qu'elle était : "What solipsistic arrogance!" (62). Une certaine ironie amusée transparaît quant à sa naïveté romantique et désuète : "[...] like a perfect heroine, I wandered, weeping, on a forlorn quest for a lost lover" (63). La présence de la narratrice s'inscrit véritablement dans la typographie, à travers les italiques parsemés dans le texte, comme s'ils étaient la transcription graphique des modulations de la voix de la narratrice : "But *this* mirror refused to conspire with me (65) ; "a little touch of paranoia in *that* delusion" (69).

D'un point de vue temporel, le prétérit utilisé dans la narration fait coupure dans la mesure où il inscrit irrémédiablement les événements dans un passé révolu. Pourtant, ce cadrage temporel n'est pas aussi net qu'il y paraît : en effet, bien que la narration soit effectuée au prétérit simple, nous noterons quelques intrusions d'énoncés au prétérit en *be+ing* qui viennent faire accroc à l'uniformité du prétérit simple. C'est ainsi que le cadrage narratif révèle une certaine porosité : les occurrences de *be+ing* fixent une subjectivité accrue³⁴⁰, telles un arrêt sur image qui se ferait sur ces moments du passé qui font retour dans la narration. *Be+ing* marque l'empreinte de la jeune femme-personnage de la diégèse dans la narration de la jeune femme-narratrice, de sorte

³⁴⁰ Adamczewski estime que "le sujet grammatical d'un énoncé de *phase 2* est *toujours* dominé par l'énonciateur qui *dit* quelque chose à son propos" (Adamczewski, *ibid.*, p.59).

que be+ing est, pourrait-on dire, la trace d'une résistance à la coupure qu'instaure le prétérit simple de la narration :

All looked as desolate as Mardi Gras. I was searching among a multitude of unknown faces for the face of the one I loved while the warm, thick, heavy rain of summer greased the dark surfaces of the streets until, after a while, they began to gleam like sleek fur of seals just risen from the bottom of the sea (62).
I was walking through an ocean whose speechless and gesticulating inhabitants, like those with whom medieval philosophers peopled the countries of the deep (62).

Finalement, il semble que l'aspect be+ing rend compte d'une dimension Autre qui vient s'inscrire, un Autre inmaîtrisable qui divise la narratrice, et qui affleure dans la narration rétrospective. Il apparaît donc que la narration n'appartient pas totalement à cet "après" des événements, be+ing attestant d'un brouillage des frontières entre un "avant" et un "après".

Il convient de noter que plusieurs énoncés au prétérit avec be+ing sont accompagnés de "always" :

I was always rummaging in the dressing-up box of the heart for suitable appearances to adopt in the city (63).
I was always imagining other things that could have been happening (63).

Dans ce cas, la présence de l'adverbe de modalité signale l'agacement ou l'irritation de la part de l'énonciatrice. Associé à l'énoncé de phase 2, ce marqueur est, en tout état de cause, l'indice du recul de la narratrice.

A une exception près, les énoncés au prétérit be+ing apparaissent au moment précédent ou concomitant à l'expérience du miroir. Puis, il est notable qu'un effacement de be+ing se fait de manière progressive. Le dernier énoncé avec be+ing est marqué d'une négation qui, par anticipation, indique une défection du regard, prélude à la chute du regard à venir :

I was not watching it. There was nothing whatsoever beyond the surface of the glass. Nothing kept me from the fact, the act; I had been precipitated into the real conditions of living. Mirrors are ambiguous things. The bureaucracy of the mirror issues me with a passport to the world; it shows me my appearance. But what use is a passport to an armchair traveller? Women and mirrors are in complicity with one another to evade the action I/she performs that she/I cannot watch, the action with which I break out of the mirror, with which I assume my appearance. But *this* mirror refused to conspire with me; it was like the first mirror I'd ever seen. It reflected the embrace beneath it without the least guile. All it showed was inevitable. But I myself could never have dreamed it.
I saw the flesh and the mirror but I could not come to terms with the sight (65).

Que s'est-il passé entre "I was not watching it" et l'énoncé au prétérit simple "I saw" ? Une traversée du miroir, instant hors du temps ainsi que l'indique le présent inopiné de l'énoncé : "I break out of the mirror". Cette traversée inscrit une cassure du côté du regard : plus de regard fixe ni figé que signifiait be+ing, mais un regard qui passe et glisse.

Ainsi, dans la manière dont be+ing insiste et persiste dans le récit, il apparaît comme l'inscription signifiante de diverses modalités de la subjectivité de la jeune femme, et est la marque de la singularité du sujet, dans ses aspects indomptables.

A la suite de cette traversée, le fil de la diégèse se déroule alors au prétérit simple, comme si une dimension en lien avec la fascination était tombée. Le prétérit inscrit une coupure en plaçant les événements dans un passé totalement révolu. Par ailleurs, alors que "be+ing" inscrivait le désir de maîtrise de la jeune femme et la manière dont elle entendait mener le jeu, quelque chose semble avoir défailli du côté de l'énonciatrice en "laissant tomber" "be+ing".

Nous mentionnerons toutefois deux occurrences sporadiques du prétérit de phase 2 à la fin de la nouvelle. Elles méritent attention à double titre. Tout d'abord, malgré le point commun du temps et de l'aspect, les deux groupes verbaux n'appartiennent pas à la même situation que celles des occurrences précédemment mentionnées. Elles appartiennent toutes deux à "l'après-coup" de l'expérience du miroir car elles témoignent d'une distance indéniable avec la jeune femme qu'elle était par le passé. En d'autres termes, elles appartiennent davantage au niveau de la femme-narratrice, donc à la narration, qu'au niveau de la femme-personnage et à la diégèse, si tant qu'il soit possible de différencier parfaitement ce qui s'inscrit comme un unique "I" dans le texte.

Il semble que l'avant dernière phrase de la nouvelle atteste de "la traversée du miroir" :

Though I still turn up my coat-collar in a lonely way and am always looking at myself in mirrors, they're only habits and give no clue at all to my character, whatever that is (70).

Cette phrase, qui fait écho à celle décrivant une attitude similaire au début de la nouvelle ("I'm told I always look lonely when I'm alone; that is because, when I was an intolerable adolescent, I learned to sit with my coat-collar turned up in a lonely way, so that people would talk to me" 61), indique, peut-on penser, qu'au terme de ce cheminement, la jeune femme sait maintenant "faire avec" son symptôme et, que, d'autre part, son assurance et sa propension à maîtriser se sont probablement effacées au profit de doutes et d'incertitudes qui sont davantage en accord avec ce qu'est le sujet. Peut-être l'expérience révélera-t-elle une dimension de désir à la jeune femme.

Nous nous attarderons plus particulièrement sur le deuxième groupe verbal avec "be+ing", l'avant dernier de la nouvelle :

His image was already present somewhere in my head and *I was seeking to discover it*³⁴¹ in actuality, looking at every face I met in case it was the right face —that is, the face which corresponded to my notion of the unseen face of the one I should love, a face created parthenogenetically by the rage to love which consumed me (67).

Le groupe verbal souligné, outre qu'il exprime une analyse rétrospective et lucide de la narratrice, résume bien l'aventure spéculaire de la jeune femme. Tout d'abord, il inscrit cette quête sur la modalité du regard et du voile : aux yeux de l'héroïne, l'entreprise consistait en un lever de voile ("dis-cover") pour découvrir un visage, *le* visage de l'être à aimer³⁴². Mais le flou référentiel et l'ambiguïté du pronom "it" dans "I was seeking to discover it"

³⁴¹ C'est nous qui soulignons.

³⁴² Lorsque l'héroïne parle de son amant, elle l'appelle "my beloved" (67), que nous serions tentés de modifier en l'injonction "Be loved!", afin de faire correspondre l'expression avec la volonté de maîtrise de la jeune femme.

(s'agit-il de l'image présente dans sa tête ou bien le visage qu'elle cherche dans la foule ?), nous met sur la trace d'un éclat de réel dans le texte. En fait, il s'agit d'une quête gagnée d'avance pour la jeune femme puisqu'elle ne laisse aucune place au hasard, à l'incertitude et à la béance : elle entend faire coïncider l'image pré-imprimée dans sa tête avec celle de l'homme qui correspondra à l'image.

Dans ce jeu d'emboîtement d'images, le lever de voile s'avère en réalité un voilage effectué par le regard de la femme, entreprise paradoxale dont le signifiant "discover" se fait d'ailleurs le support. "Over" marque l'effet-voile du regard qui recouvre le visage de l'autre ; le découpage du signifiant "disc/over" de cette manière fait d'ailleurs apparaître l'inscription de l'œil par un déplacement métaphorique dans le signifiant "disc". Nous remarquons également que le vecteur de contrôle qu'est le regard trouve son inscription dans "see/king".

C'est ainsi que le signifiant "discover" recèle toute la problématique de l'héroïne qui, de peur de découvrir l'inconnu ou peut-être l'insupportable, préfère finalement projeter une image conforme à ce qu'elle connaît déjà, afin de faire écran et rempart, préférant ainsi le familier au potentiellement inquiétant, le connu à l'insu. La narratrice explicite d'ailleurs clairement cette dimension d'elle-même passée : "I only discovered what I was able to recognise already from past experience, inside him. If ever I found anything new to me, I steadfastly ignored it" (68).

En quoi consiste cet "avant" que la narratrice rapporte ? Le récit révèle une jeune femme qui vivait et établissait son rapport à l'autre sur un mode imaginaire, où il s'agissait de contrôler l'autre au maximum afin que rien ne fût, dans un souci de préservation narcissique.

La soumission de cet autre qu'est la ville étrangère de Tokyo est explicite : "I was trying to subdue the city by turning it into a projection of my own growing pains" (62). Il s'agit de la vision d'un "monde [qui] ne serait que l'image que j'en ai, projetée à partir d'un moi qui en serait l'origine"³⁴³. Cette dimension imaginaire qui réduit l'autre, en l'occurrence le Japon, à une réalité maîtrisable, produit l'alternative suivante : Tokyo est "mon monde à moi, *ou* un monde radicalement autre que moi, étranger"³⁴⁴. Dans les deux cas, ainsi que le fait remarquer Denis Vasse, "aucune rencontre symbolique n'est envisageable"³⁴⁵.

La jeune femme déambule dans la nuit, à Tokyo : les images qui rendent compte de sa perception du monde extérieur attestent d'une vision déformée :

The crowds lapped around me like waves full of eyes until I felt that I was walking through an ocean whose speechless and gesticulating inhabitants, like those with whom medieval philosophers peopled the countries of the deep, were methodical inversions of mirror images of the dwellers on dry land (62).

³⁴³ Denis Vasse, *Le temps du désir*, p. 174.

³⁴⁴ Vasse, *op. cit.*, p. 174.

³⁴⁵ Vasse, *ibid.*, p. 174.

Ces vagues gorgées d'yeux rappellent les toiles expressionnistes de James Ensor, qui débordent littéralement de masques et de visages aux bouches bées et aux visages insistants et muets.

C'est le cas, par exemple, du *Portrait d'Ensor aux masques*, de James Ensor³⁴⁶ : au centre du tableau se trouve le visage d'Ensor représenté de manière plutôt réaliste, entouré d'une multitude de masques, de visages déformés qui virent au grotesque. La juxtaposition du réalisme de l'autoportrait central et du caractère grotesque des autres visages met en scène une déformation, engendrant ainsi un choc chez celui qui regarde. Par ailleurs, ce tableau pose également la question du regard : tous les regards des personnages du tableau sont tournés vers la personne qui regarde le tableau ; en raison de la profusion de ces regards et par leur fixité dérangeante, ils génèrent un malaise et déconcertent l'œil dans la mesure où ils n'offrent aucune alternative au regardant pour fuir ou éluder le regard. On ne peut, semble-t-il, qu'y déposer son regard et faire l'expérience d'une inquiétante étrangeté³⁴⁷.

C'est bien d'ailleurs à l'expressionnisme que la narratrice fait allusion :

And I moved through these expressionist perspectives in my black dress as though I was the creator of all and of myself, too, in a black dress, in love, crying, walking through the city in the third person singular, my own heroine, and though the world stretched out from my eye like spokes from a sensitised hub that galvanised all to life when I looked at it (62).

La vision de la jeune femme d'alors relève bien de "l'expressivité déformée et déformante"³⁴⁸ qui est l'apanage de l'expressionnisme³⁴⁹. De même que la peinture expressionniste se joue de la perspective, l'extrait ci-dessus met en scène une perspective dévoyée de la part de la jeune femme. Cette perspective participe de deux points de vue différents, normalement contradictoires : en même temps que la femme est personnage et se déplace dans la foule en tant que "je", elle se projette simultanément comme autre, en tant que "elle" pourrait-on dire. C'est elle ("in my black dress") et c'est une autre ("in a black dress") habillée du voile de l'amour ("in love").

³⁴⁶ Voir Annexe 1.

³⁴⁷ "Il y a regard pulsionnel lorsque je ne vois plus rien, quand je suis tout entier dans le tableau, fasciné par un Autre suprême et aveuglant. On comprend pourquoi le plus saisissant des tableaux est celui qui étend les limites de la perspective jusqu'à embrasser entièrement le spectateur en lui laissant croire qu'il y tient une place. C'est cela le regard à l'Autre : s'immerger dans l'Autre à travers le regard" (Juan-David Nasio, *L'inconscient à venir*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1993, p. 52).

³⁴⁸ Sandro Sproccati ed., *Guide de l'art*, Editions Solar, Paris, 1992, p. 149.

³⁴⁹ "[...] après avoir formulé qu'il y a dans la peinture du *dompte-regard*, c'est-à-dire que celui qui regarde est toujours amené par la peinture à poser bas son regard, j'amenais aussitôt ce correctif que c'est pourtant dans un appel tout à fait direct au regard que se situe l'expressionnisme. Pour ceux qui hésiteraient, j'incarne ce que je veux dire — je pense à la peinture d'un Munch, d'un James Ensor, d'un Kubin [...]" (Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 100).

Pour poursuivre la référence à la peinture expressionniste et ses incertitudes visuelles, l'héroïne de "Flesh and the Mirror" évoque le tableau d'Ernst Ludwig Kirchner *Femme au miroir*³⁵⁰ : la peinture de l'expressionniste allemand fait apparaître un miroir décentré qui produit un reflet décalé, illogique pourrait-on dire, de la femme qui se regarde. Mais, ce qui apparaît comme ce que l'on pourrait appeler une déformation, "incertitude visuelle" dans le tableau est en fait, pour ce qui concerne l'héroïne de la nouvelle, le produit d'un contrôle scopique en vue de s'assurer la maîtrise de l'autre et de se soustraire à une faille ou une béance quelconque.

Dans ce contrôle, l'œil est tout-puissant : "un œil qui vise à tout embrasser, tout contenir, tout maîtriser, tout conserver"³⁵¹. Il s'agit un œil sans regard puisqu'il vise à oblitérer toute distance entre le moi et l'autre en créant une collusion entre les deux.

Pour l'héroïne qui entend "create the loved object [...] and [...] issue it with its certificate of authentication as beloved"(68), l'amour appartient à l'économie du plein : "the rage to love which consumed me"(67). Cette "mis[e] en marche par une tension incoercible vers l'objet parfaitement bon ["the right face" 67] et rassasiant"³⁵² est une quête vers l'achèvement et l'accomplissement ainsi que le signifiant "consumed" le suggère. Sans aller jusqu'à l'anéantissement total que suggère le terme dans le célèbre monologue d'Hamlet ("To be or not to be [...]. 'tis a consummation/Devoutly to be wish'd"³⁵³), "consumed" inscrit toutefois un désir de complétude.

Pour l'héroïne, l'autre, c'est également l'autre aimé, "my beloved" (67) : l'élu se réduit à "an object created in the mode of fantasy" (67). Avant tout, au cours de cette période "avant" l'expérience du miroir, il s'agissait pour l'héroïne de mettre en place une stratégie scopique qui lui permettait de contrôler son amant en maîtrisant son image. Cet autre est fabriqué par son regard, et réduit à une simple image dont les contours sont contrôlés par un œil tout-puissant : "His image was already present somewhere in my head" (67). Il s'agit d'une relation transitive qui prévient tout manque, ne laisse aucune place à un tiers et, donc, à une possible défaillance. En fait, engluée dans une toute-puissance imaginaire, c'est un autre "soi-même" qu'elle entendait créer ("I created him solely in relation to myself, like a work of romantic art" 67), ceci dans le but de se soustraire à la part d'étrangeté en l'autre bien sûr, mais, plus spécifiquement, à la part d'étrangeté en elle-même.

Dans cette logique, la jeune femme apparaît comme absente à une certaine dimension de son désir puisqu'elle y substitue l'ordre du besoin : "My heart used to jump like Pavlov's dogs [...]; I positively salivated at the suggestion of unpleasure" (61). Il semble que ce soit pour l'héroïne une des façons de faire l'impasse sur

³⁵⁰ Voir Annexe 2.

³⁵¹ Fondation du champ freudien (ouvrage collectif), *Traits de perversion dans les structures cliniques*, Paris, Navarin, 1990, p. 461.

³⁵² Vasse, *ibid*, p. 27.

³⁵³ William Shakespeare, *Hamlet*, Act III, scene1, 63-4, Methuen, London, 1982, p. 278.

l'insatisfaction fondamentale du désir : "I created him solely in relation to myself, like a work of romantic art" (67)³⁵⁴.

Nous allons voir comment cette traversée du miroir va de pair avec la renonciation, de la part du sujet, à une toute-puissance imaginaire, au profit de l'avènement d'une dimension Autre, symbolique, qui vient faire coupure.

2. DU SUJET AU SUJET DE L'INCONSCIENT

Contrairement à Alice qui véritablement traverse le miroir et effectue un périple peuplé de nombreuses rencontres extraordinaires, l'héroïne de "Flesh and the Mirror" fait une "expérience de miroir" de façon quasiment claustrophobique. La scène en question se déroule dans l'univers clos d'une chambre d'hôtel ("The room was a box of oiled paper full of the echoes of the rain" 64), comme "mise en boîte" dans un hors-temps spatio-temporel ("During the durationless time [...] 64).

Il s'agit d'un moment "à part" pour l'héroïne à de nombreux égards. La rencontre avec cet homme de passage ("a perfect stranger" 63) est placée sous le signe du pur hasard (c'est du moins ainsi que le présente la narratrice), et est donc en marge de tout contrôle de sa part.

C'est par une sorte de procédé alchimique que le miroir couvrant le plafond de la chambre de cet hôtel de passe ("an unambiguous hotel" 63) va produire une certaine contingence :

The mirror distilled the essence of all the encounters of strangers whose perceptions of one another existed only in the medium of the chance embrace, the accidental (64).

Il est notable que c'est cette contingence qui, pour ainsi dire, fera défaillir l'emprise imaginaire : à partir de là, une dimension de symbolique pourra véritablement émerger et s'inscrire chez le sujet.

Il est intéressant de noter que cette défaillance de l'imaginaire va de pair avec un renversement : il y a chute de l'illusion de maîtrise scopique chez la jeune femme dans la mesure où c'est le miroir qui est maintenant présenté comme le foyer scopique. En tant que réflecteur, il joue le rôle de l'œil, à son tour tout-puissant :

The mirror annihilated time, place and person; at the consecration of this house, the mirror had been dedicated to the reflection of chance embraces. Therefore it treated flesh in an exemplary fashion, with charity and indifference (64).

C'est ainsi que la jeune femme se fait elle-même objet ; elle s'offre comme objet du regard de l'autre qu'est le miroir. D'ailleurs, plusieurs énoncés attestent de cette position d'objet puisque la jeune femme est inscrite dans la phrase comme pronom personnel complément : "[...] as if the arbitrary carnival streets had gratuitously offered me this young man [...]" (65). Il en est de même pour les énoncés à la voie passive qui évoquent son assujettissement à l'autre : "Without any intention of mine, I has been defined by the action reflected in the mirror. [...] I had been precipitated into knowledge of the real conditions of living" (65).

³⁵⁴ Il semble que l'écriture réaliste et la maîtrise imaginaire qui y est liée sont égratignées "au passage".

Il est par ailleurs remarquable que ce type d'énoncés témoignent tous de la découverte de l'existence d'un autre pour l'héroïne, que ce soit la ville, le miroir, ou bien l'étranger, inmaîtrisable, et qui est intimement lié à la question de la contingence. C'est de ces rencontres "comme au hasard"³⁵⁵ avec ces "petits autres" que peut émerger la dimension d'un "grand" Autre, comme si, en l'absence de tout choix du sujet, un Autre avait choisi à sa place.

C'est de cette rencontre dominée par le hasard, moment d'abandon total au hasard et au destin que Mladen Dolar appelle "that moment of suspension of subjectivity to the Other"³⁵⁶, que quelque chose se passe et qu'un changement s'opère chez l'héroïne.

Délestée de la charge imaginaire, la jeune femme s'inscrit au champ de l'Autre. C'est en effet par cette expérience d'un Autre indomptable et imprévisible que la femme advient comme "sujet véritable" pourrait-on dire : elle est alors soumise à une division en ce sens que quelque chose toujours se dérobe à sa maîtrise.

A la suite de cette rencontre "avec le hasard", la coupure est immédiatement mise en acte : elle repart à la recherche de son amant, le retrouve, et ne tarde pas à s'en séparer définitivement. De même, alors que Tokyo était pour elle l'étranger, le lieu de l'altérité, la ligne de partage signalant l'altérité ne passe maintenant plus entre elle et le monde extérieur ; elle la traverse : "Then the city vanished; it ceased, almost immediately, to be a magic and appalling place. I woke up one morning and found it had become home" (70). L'étranger n'est plus l'autre ; cet Autre étranger est en elle et la divise.

Nous pouvons imaginer que c'est de cet "unconditional surrender to the Other"³⁵⁷ que la jeune femme en tant que sujet pourra naître à une dimension d'amour.

Un parcours à rebours jusqu'au moment de l'inscription au champ de l'Autre s'impose. C'est en effet dans le cadre de l'univers clos de la chambre d'hôtel qu'une expérience spéculaire a lieu, comme un prélude à ce que l'on pourrait appeler un renouage pour la jeune femme de l'imaginaire et du symbolique.

Alors que l'héroïne considérait le miroir comme "un regard qui permet au sujet de se voir comme il aime être vu ou comme il pense que l'Autre aime le voir"³⁵⁸ ("It shows me my appearance" 65), une défaillance du côté du miroir s'est produite : en effet, à ses yeux, le miroir ne lui renvoie plus l'image habituelle. L'image spéculaire est hors de son contrôle ; cette image spéculaire, "tel un écran de transparence si l'on peut dire, [ne] médiatise [plus]

³⁵⁵ Lacan, *Le séminaire*, Livre XI, p. 54.

³⁵⁶ Mladen Dolar, "At First Sight." In *Gaze and Voice as Love Objects*, Renata Salecl and Slavoj Žižek eds., Durham and London, Duke University Press, 1996, p. 131.

³⁵⁷ Dolar, *op. cit.*, p. 131.

³⁵⁸ Mustapha Safouan, *Dix conférences de psychanalyse*, Paris, Fayard, 2001, p.64.

son rapport au monde"³⁵⁹. Elle n'est plus "this puppet [...] moving about on the other side of the glass" (63) ; il n'y a maintenant "nothing whatsoever beyond the surface of the glass" (65).

Cette vision qui confère au miroir une sorte d'autonomie et de toute-puissance quant à l'image qu'il renvoie pourrait être assimilée à un leurre ou un délire dans le cadre de conventions "réalistes". Or, elle met bien en évidence la médiation d'une dimension Autre qui vient rompre le leurre imaginaire. Dans cette intervention symbolique, le miroir est alors regard de l'Autre. Ainsi, là où elle regarde, elle devient autre face à cet Autre.

Ce "vacillement de l'image spéculaire"³⁶⁰ n'est pas sans produire confusion et perturbation chez l'héroïne, troubles dont le récit rétrospectif porte d'ailleurs la trace³⁶¹ :

During the durationless time we spent making love, we were not ourselves, whoever that might have been, but in some sense the ghost of ourselves. But the selves we were not, the selves of our own habitual perceptions of ourselves, had a far more insubstantial substance than the reflections we were (64).

L'œil comme organe de la vision devient regard pourrait-on dire, en ce sens que quelque chose échappe à l'héroïne, une image fait défaut³⁶² : "I saw the flesh and the mirror but I could not come to terms with the sight" (65). Pour la jeune femme, "cette schize entre le regard et l'œil a effet de rendez-vous manqué, effet de réel"³⁶³ : soustraite à la maîtrise de l'œil, ce qu'elle regarde n'est plus ce qu'elle veut voir, comme si le miroir avait

³⁵⁹ Safouan, *op. cit.*, p. 64.

³⁶⁰ Pierre Kaufmann, *ibid.*, p. 328.

³⁶¹ A propos de cet épisode, Lorna Sage affirme : "With this vertiginous experience Carter seems to have exorcised her fear of freakishness and made it writable. The whole episode may of course have been a fantasy bred out of the city. But I think it probably did happen" (Sage, *op. cit.*, p. 27). Ainsi que nous l'avons déjà précisé, nous ne nous aventurerons pas sur le terrain d'une pseudo-concomitance fictionnelle et biographique. En revanche, il nous semble que les termes "freakishness" et "writable" suggèrent bien le travail de mise en écriture d'une dimension Autre qui n'est pas sans inquiétante étrangeté mis en œuvre par la nouvelle.

³⁶² Pour Pascal Quignard, "l'homme est celui à qui une image manque" car "nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas" (*Le sexe et l'effroi*, Paris, p. 10).

³⁶³ Philippe Julien, *ibid.*, p. 189.

confisqué une image³⁶⁴. L'expression "could not come to terms" marque non seulement l'inadéquation et le désaccord entre ce qu'elle veut voir et ce qu'elle voit, mais également la faillite à dire et à nommer ("to term"), à "en venir aux mots". L'expérience, comme l'indique le titre de la nouvelle, touche au réel du corps.

Pour la femme, rien de l'appareillage de déguisement ("the fancy-dress disguise I'd put on to suit the city had betrayed me [...] 65) ou d'habillage de la réalité par la maîtrise scopique ne fait plus butée à ce "trou dans l'imaginaire, à un trou en l'image de l'Autre"³⁶⁵. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'au niveau de la diégèse comme au niveau du récit post-diégétique, la jeune femme entend se soustraire momentanément à ce manque scopique : d'un côté, elle fuit immédiatement les "bras du miroir-amant" ("Therefore I evaded the mirror. I scrambled out of its arms [...]" 65), de l'autre, le récit atteste de nombreuses explications et justifications de sa part comme pour faire rempart et combler le vide du manque :

My demonstration of perturbation was perfect in every detail, just like the movies. I applauded it. I was gratified the mirror had not seduced me into behaving in a way I would have felt inappropriate (65).

Malgré cette résistance à une dimension Autre, à "cette présence d'autrui comme tel"³⁶⁶ qui marque une position d'où elle serait vue mais ne pourrait pas se voir, quelque chose s'est passé, ou plutôt, quelque chose s'est inscrit, à son insu.

³⁶⁴ L'insolite de cette expérience spéculaire rappelle un poème d'Aragon cité par Lacan (*ibid.*, p. 75). Dans les deux cas, bien que le sujet "se voit se voir", une image manque, comme si "un évitement s'y opérait" (Lacan, *ibid.*, p. 71) :

“Vainement ton image arrive à ma rencontre

Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre

Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver

Au mur de ton regard que ton ombre rêvée

Je suis ce malheureux comparable aux miroirs

Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir

Comme eux mon œil est vide et comme eux habité

De l'absence de toi qui fait sa cécité”.

³⁶⁵ Julien, *op. cit.*, p. 191.

³⁶⁶ Lacan, *ibid.*, p. 80.

Quelque chose de la maîtrise a chu, marquant ainsi chez l'héroïne ce que l'on pourrait appeler un sentiment d'étrangeté à elle-même. L'héroïne est confrontée à l'expérience de la division du sujet, en ce sens qu'elle n'est plus totalement maîtresse des choses. Il n'est plus ici question de "claquer des doigts" ou plutôt de "claquer du regard" pour que les choses adviennent comme elle l'avait fait auparavant. Une image manque, un mot manque : elle est face à la coupure inhérente au sujet. La défaillance de son contrôle apparaît là où l'incompréhension et la perplexité se font jour : "I no longer understood the logic of my performance" (68).

I had fallen through one of the holes life leaves in it; these peculiar holes are the entrances to the counters at which you pay the price of the way you live. Random chance operates in relation to these existential lacunae; one tumbles down them when, for the time being, due to hunger, despair, sleeplessness, hallucination or those accidental-on-purpose misreadings of train timetables and airline schedules that produce margins of empty time, one is lost. One is at the mercy of events. That is why I like to be a foreigner (67).

Au-delà de la perception par la narratrice de ses chutes existentielles ("I had fallen"; "one tumbles down them") qu'elle tente d'expliquer par une certaine logique rationnelle, il semble que ce soit *quelque chose*, qui choit plutôt qu'elle-même qui chute.

En fait, dans la description faite par la jeune femme émerge l'intuition du discours de l'Autre qui vient faire coupure, par exemple à travers les actes manqués, "those accidental-on-purpose misreadings".

L'isotopie du vide ("holes"; "lacunae") ne signalerait-elle pas cette dimension de trou dans le langage, de réel du langage, qui fait de l'Autre du langage une énigme ? La description inscrirait donc de manière détournée la jeune femme comme sujet parlant "soumis à un discours défaillant"³⁶⁷. Aux signes identifiables et maîtrisables ("I watched myself closely for all the signs and, precisely upon cue, here they were!" 68) se sont substitués des "trous", autrement dit, du manque, impossible à combler. Le sujet s'est donc inscrit dans l'économie de la perte qui est le prix à payer ("counters"; "price") à sa condition de sujet.

"One tumbles down them (...) when one is lost" : la conjonction "when" sonne étrangement car elle marque à nouveau une sorte de logique rationnelle. Les deux éléments de la phrase ont quelque chose de pléonastique car il n'y a en fait, ni concomitance, ni relation de cause à effet. On tombe dans les trous, on s'y perd, on y perd quelque chose, quelque chose s'y perd. C'est en tout cas de cette prise de risque que peut émerger une dimension Autre "comme la place où se constitue le sujet de l'inconscient"³⁶⁸.

³⁶⁷ Kaufmann, *ibid.*, p. 240.

³⁶⁸ *ibid.*, p. 241.

Il s'agit finalement pour l'héroïne du franchissement d'un seuil pour effectuer une rencontre³⁶⁹ : "du désir de la rencontre, étayé sur la promesse qu'elle aura lieu, naît la possibilité de prendre le risque du vide, du saut, de la *séparation* avec l'image de soi. Il n'y a de rencontre véritable qu'à ce prix"³⁷⁰.

Il est intéressant de noter que pour la jeune femme, être à l'étranger est une manière de gérer cet Autre en elle qui reste irrémédiablement étranger et inmaîtrisable pour le sujet³⁷¹.

3. MASQUE, MARQUE, MANQUE

La production du récit post-diégétique à la première personne est, pour l'héroïne de "Flesh and the Mirror", l'art d'accommoder le vide, en d'autres termes, de produire un récit singulier à partir du vide ("peculiar holes"), faire du vide avec du plein ainsi que le suggère la paronomase hole/whole. Le récit ne serait-il pas une mise en fiction de l'énigme de l'Autre et, par là, une façon d'appriivoiser cet Autre énigmatique ? Par delà cette quête infinie de l'amant, le récit serait alors "an object corresponding to the ghost inside me" (68-9). Nous remarquerons alors que le signifiant "g/host" inscrit bien cet Autre comme présence énigmatique, comme hôte et fantôme à la fois.

Dans un parcours à rebours dans la diégèse, cette rencontre spectrale nous conduit à une marque scripturale et sculpturale imprimée sur le corps de la jeune femme :

The room was a box of oiled paper full of the echoes of the rain. After the light was out, as we lay together, I could still see the single shape of our embrace in the mirror above me, a marvellously unexpected conjunction cast at random by the enigmatic kaleidoscope of the city. Our pelts were stippled with the fretted shadows of the lace curtains as if our skins were a mysterious uniform provided by the management in order to render all those who made love in that hotel anonymous (64).

Cette scène d'intérieur s'offre au regard du lecteur comme un tableau, découpée comme le serait un plan cinématographique. Une analogie avec la photographie émerge non seulement de cette manière de cadrer la scène, de la "mettre en boîte" pour ainsi dire, mais également dans la façon où une révélation au sens photographique du terme se produit. Cette chambre d'échos dans laquelle, à la suite d'un jeté de dés effectué ("cast") par la ville, les amants sont réunis arbitrairement, apparaît véritablement comme la chambre noire de développement photographique. Le signifiant "cast" couplé à l'étymologie de "kaleidoscope" (*skopein*, en grec, signifie observer) inscrit cet œil qui observe, regard projeté tel un rai de lumière sur la peau-papier des corps

³⁶⁹ "Pour marcher comme pour parler, l'homme doit franchir un seuil et il ne peut le faire que relativement à un appel qui est promesse de rencontre" (Vasse, *Le poids du réel, la souffrance*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 14).

³⁷⁰ Denis Vasse, *op. cit.*, p. 14.

³⁷¹ ... sauf, dans une certaine mesure peut-être, à faire une analyse. Notons que l'Autre reste de toute façon étrange et inmaîtrisable. Ce qu'on y gagne, c'est un "faire avec" : de souffrir de son symptôme, à s'équivaloir à son symptôme.

enlacés³⁷². La désignation des lampadaires de la ville comme "the bewildering electrographics of the city" (68) vient d'ailleurs renforcer cette écriture de la lumière.

L'exposition à ce regard-lumière³⁷³ va imprimer les peaux des arabesques de la dentelle des rideaux, ombres projetées sur les corps. Ainsi, comme l'explique Lacan, "il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où [...] je suis *photo-graphié*"³⁷⁴. La femme se trouve alors "réduit[e] à une série d'inscriptions punctiformes sur une surface"³⁷⁵. En fait, l'écriture sur le corps est véritablement sculpturale, et va bien au-delà d'une simple inscription de surface — ce que rend également le signifiant "cast" dans son acception d'empreinte creusée. Il s'agit d'incrustations dans une peau devenue sauvage ("pelts") ; la peau est découpée, chantournée. Sous l'uniforme de cette peau perce le réel du corps ("flesh"). Là, c'est le corps, le corps comme réel qui, à son tour, fait tableau, un "écran interposé dans le flux de lumière"³⁷⁶ et qui fonctionne comme dompte-regard pour la jeune femme³⁷⁷.

Quelque chose de la subjectivité de la jeune femme semble s'effacer, sorte d'*aphanasis* où le sujet s'évanouit, témoin de l'aliénation qui la constitue comme sujet.

³⁷² Cette "boîte noire" évoque les installations de James Turrell qu'examine Georges Didi-Huberman, en particulier la construction de lieux clos avec un travail important avec la lumière. L'artiste construit "des "chambres à voir" (*viewing chambers*), des chambres voyantes ou des chambres de voyance : chambres en lesquelles l'expérience de voir se donne à elle-même comme sa propre opération révélatrice (ce qui ne veut pas dire que nous savons ce que nous voyons, ni que nous nous y "voyons voir" [...])" (*L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Editions de Minuit, 2001, p. 54).

³⁷³ Que ce soit dans le tableau ou dans le récit, "c'est en effet par le regard que le sujet entre dans la lumière" (Fondation du champ freudien, *op. cit.*, p. 462).

³⁷⁴ Lacan, *ibid.*, p. 98.

³⁷⁵ Fondation du champ freudien, *op. cit.*, p. 462.

³⁷⁶ Fondation du champ freudien, *ibid.*, p. 462.

³⁷⁷ Un lien intertextuel peut être établi avec la nouvelle de Virginia Woolf "The Lady in the Looking-Glass: A Reflection", en particulier avec ce moment où Isabella Tyson s'arrête net dans le hall : "She stood perfectly still. At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her, that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth" (in *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed., and with a short introduction by Susan Dick, A Harvest Book, San Diego, New-York and London, Harcourt Brace and Company, 1989, p. 225). Nous noterons que se dessine également ici l'analogie avec la photographie. Nous remarquerons au passage le lien entre le titre de la nouvelle de Woolf et celui de la nouvelle de Carter, "Reflections".

C'est de cette traversée par un regard Autre que la jeune femme pourra advenir comme sujet, après avoir été "incarnée" au sens propre du terme, c'est-à-dire dans la chair. Elle pourra ensuite s'écrire comme sujet, comme "I" :

I beset me. I was the subject of the sentence written on the mirror. I was not watching it. There was nothing whatsoever beyond the surface of the glass. Nothing kept me from the fact, the act; I had been precipitated into the real conditions of living (65).

Son regard a chuté ; elle est passée d'un "eye" tout-puissant à un "I" qui fait l'expérience de la division du sujet dans le récit à la première personne, aliénation inscrite dans la cassure de la première personne du singulier entre "I" et "me" ("I beset me"). Par l'intermédiaire du récit post-diégétique et, donc, de l'écriture, la jeune femme possède maintenant un certain savoir sur la division et l'aliénation constitutive du sujet. Le récit post-diégétique porte d'ailleurs la trace de cette division par le "truc" narratif qui consiste à juxtaposer tout en les séparant d'une barre les pronoms personnels "I" et "she" :

Women and mirrors are in complicity with one another to evade the action I/she performs that she/I cannot watch, the action with which I break out of the mirror, with which I assume my appearance. But *this* mirror refused to conspire with me [...]. All it showed was inevitable. But I myself could never have dreamed it (65).

Le motif du corps comme lieu d'inscriptions et d'incrustations était déjà présent dans la nouvelle "Master", et une analogie avec le processus d'écriture avait été mise en évidence. Or, "Flesh and the Mirror" évoque également cette analogie ; mais l'exploration se déploie d'une toute autre manière.

C'est la première phrase de la citation mentionnée ci-dessus qui nous invite à mettre en lumière cette analogie par le commentaire métafictionnel qu'elle recèle : "The room was a box full of the echoes of the rain" (64). La nouvelle ("paper") fait caisse ("box") de résonances ("echoes"), véritable chambre d'échos textuelle dans laquelle joue et sonne la partition phonématique.

L'architecture sonore de la nouvelle mérite attention. Nous pouvons remarquer que les mêmes cellules rythmiques se répètent en boucle, et "chatouillent" l'oreille pour ainsi dire. Cela concerne les syntagmes prépositionnels composés d'adjectifs ou de mots courts, d'une seule syllabe ; trois ou quatre accents forts sont suivis d'un temps faible, immédiatement suivi d'un temps fort (/ / / ∞ /) : "the warm, thick, heavy rain" (62).; "[...] like sleek fur of seals" (62).; "a thin, pale, sickle, moon" (64).; "the holes life leaves in it" (67).

Ces formules rythmiques accrochent et arrêtent l'oreille. Si l'on poursuit l'analogie musicale, elles peuvent être assimilées à des points d'appui harmoniques dans la construction sonore de la nouvelle, moments où la voix consonne par un effet d'amplification. Il n'est pas certain que ces formules en forme d'*ostinato* produisent de la signification mais, en tout état de cause, elles permettent certainement de mettre en relief, par un effet de contraste, d'autres syntagmes.

"Flesh and the Mirror" porte en effet la trace de plusieurs expressions composées de mots d'origine latine disséminées dans le texte, et qui produisent une certaine dissonance en raison de l'effet d'étrangeté qu'elles ne manquent pas de générer : "a modification of myself" (65).; "the disturbing presentiment" (65) ; "its certificate of authentication" (68).; "the period of reciprocation" (69).

Une fois encore, le texte semble apporter un commentaire métafictionnel, et donne un indice sur la manière dont ces intermèdes peuvent faire sens. Dans le carnaval sonore ("a continuous carnival" 62) de la nouvelle, ces expressions sont autant d'accrocs sonores qui viennent perturber le flux métonymique, "ripples of agitation [who] disturb the never-ceasing, endlessly circulating" (62).

Nous remarquerons que l'expression "my demonstration of perturbation" (65) a quelque chose d'auto-référentiel car en même temps qu'elle s'ajoute aux rythmes insolites produits par l'origine latine des mots utilisés, elle nomme ces agents perturbateurs. Ainsi, ces expressions ne sont-elles pas les traces de la propre perturbation de l'héroïne dans le récit post-diégétique ? Elles sont en tout cas porteuses d'une dimension énigmatique et opaque, ainsi que le texte semble le suggérer par déplacement : "the enigmatic transparency, the undecipherable clarity" (62)³⁷⁸.

A l'image du *punctum*³⁷⁹ dans une peinture ou une photographie dont parle Roland Barthes, ces rythmes latins font "tache sonore" pour le lecteur.

Dans une des rares lettres écrites par Angela Carter publiées à ce jour, l'écrivain mentionne un intérêt pour la langue française qui n'est pas sans lien avec notre propos :

No, I know no German. I am Scottish. Our traditional allies are the French (and my ancestresses were witches, what's more.) So I am not an Anglo & know no German, but have those rhetorical *French arabesques carved* into my soul³⁸⁰.

En fait, ces traces dans le texte semblent s'inscrire en marge de toute signification, comme si le langage était suspendu³⁸¹. Ce que l'on pourrait appeler des restes de jouissance s'inscrivent au-delà de toute signification, et

³⁷⁸ Ces deux syntagmes sont, de manière ironique, particulièrement bien adaptées pour les lecteurs francophones dans la mesure où, effectivement, l'origine latine des mots rend leur signification "transparente", mais rien ne permet véritablement de résoudre ni de clarifier avec certitude la question de leur présence énigmatique.

³⁷⁹ Le *punctum*, comme "choc qui émane du spectacle visuel, ponctuant un temps d'arrêt et vient me percer de cette flèche qui vient frapper le regard et constituer le sujet comme tel" (Fondation du champ freudien, *ibid.*, p. 461). "Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu [...]". Le *punctum*, "c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)." (Barthes, *La chambre claire*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980; p. 49).

³⁸⁰ "A letter from Angela Carter", *The European English Messenger*, Volume V/I, Spring 1996, p. 13. (C'est nous qui soulignons).

se situent donc davantage du côté d'un "vouloir jouir" que d'un "vouloir dire"³⁸². Ces lambeaux de jouissance seraient une part de réel non symbolisable, un "lieu où le langage se travaille *pour rien*"³⁸³. Autrement dit, par-delà la signification, et pour reprendre à nouveau Barthes, c'est le "grain de la voix" qui se fait entendre. Quelque chose du corps se dit à travers ces pulsations : "ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat"³⁸⁴.

Les empreintes rythmiques font pendant aux empreintes sur le corps des amants, papier et peau devenus réceptacles de jouissance. C'est comme si le récit portait l'empreinte de cette rencontre si insolite, avec cet homme, dans le miroir, cette "marvellously unexpected conjunction" (64) qui demeure assez énigmatique.

Car qu'évoque cette étreinte de l'homme de passage et de la jeune femme si ce n'est le mythe d'Aristophane rapporté par Platon dans *Le Banquet*, le mythe d'un homme et d'une femme qui formeraient un seul être : "the single shape of our embrace" ; "a mysterious uniform" ; "anonymous" (64). Il ne s'agit plus de deux personnes mais d'un amas indifférencié, "flesh" (64). Il semble que cette scène fait sens pour la jeune femme et est porteuse d'un savoir : en effet, l'arrêt-sur-image que constitue cette scène de concordance du féminin et du masculin ne dure pas. De cette unité factice émergera une coupure avec la séparation d'avec son amoureux ("the period of reciprocation was over" 69), comme si cette séparation était l'emblème d'une autre coupure : celle qui s'instaure entre chacun des deux corps qui ne peuvent faire un.

Ce savoir a émergé de la chute du regard de l'héroïne, inscrite dans le texte par l'ellipse du verbe "see" ("he saw through that ruse, though I did not since I did not know that I was lying" 69), un savoir qui est ainsi un "ça-voir" impossible ; l'œil ne maîtrise plus l'image de l'autre : "his features were blurring, like the underwriting on a palimpsest" (70).

381 Serge Tisseron établit un lien entre ce que Barthes appelle le *punctum*, toujours douloureux pour ce dernier, et le trauma : "Le trauma, écrivait-il, c'est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification" (*Le mystère de la chambre claire*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996, p. 159).

382 Michèle Rivoire, "Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire", *ibid.*

383 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 243. "Peut-on imaginer un art de la critique sensible au travail de la lettre, fondé sur une *économie* qui se gardera de résoudre ce qui fait énigme et limite à la boulimie du sens [...]" (Josiane Paccaud-Huguet, "Sens blancs, trous noirs et tours de style : James et les tours d'écrou de l'interprétation", article non publié, p. 1, version dactylographiée).

384 Barthes, *op. cit.*, p. 265.

Il reste le vide laissé par l'énigme de l'autre, l'énigme liée à l'"altérité du corps"³⁸⁵, à la discordance du masculin et du féminin. Pour la jeune femme, c'est aussi le vide lié au féminin et à l'énigme de la jouissance qui doit être confronté et habillé par "l'intervention d'un paraître"³⁸⁶. Dans ce voilage du féminin, la jeune femme de "Flesh and the Mirror" passe d'un maniement phallique du voile, avec sa dimension de trompe-l'œil ("The fancy-dress disguise I'd put on to suit the city [...]" 65) à une mascarade, un habillage destiné à la fois à masquer et à suggérer une féminité mystérieuse que Lacan a judicieusement nommé le *pas-tout* de la femme³⁸⁷.

Dans son numéro théâtral, la jeune femme est "maître" dans l'art du déguisement : depuis le choix de Tokyo ("I suspected it contained enormous histrionic resources" 62-3) jusqu'au moindre détail vestimentaire pour séduire l'autre ("I learned to sit with my coat-collar turned up in a lonely way, so that people would talk to me" 61), sans oublier le travestissement émotionnel ("I was always rummaging in the dressing-up box of the heart for suitable appearances to adopt in the city" 63), tout semble organisé et contrôlé... jusqu'à ce que la rencontre dans le miroir fasse défaillir l'édifice : "The fancy-dress disguise I'd put on to suit the city had betrayed me to a room [...]" (65). Confrontée à l'incertitude et l'incontrôlable, la jeune femme passe alors de cette attitude de parade à celle de mascarade, établissant une nouvelle alliance avec son art de la représentation :

Though I still turn up my coat collar in a lonely way and am always looking at myself in mirrors, they're only habits and give no clue at all to my character, whatever that is. The most difficult performance in the world is acting naturally, isn't it? Everything else is artful (70).

Il nous appartient de donner foi ou non, dans le cadre fictionnel bien sûr, aux conclusions de la jeune femme, en particulier en raison de la dénégation. Toujours est-il que les deux dernières phrases problématisent bien ce que "veut cette femme". Une voie possible est de "faire la femme" ("acting naturally") afin de "paraître ce qu'elle n'a pas"³⁸⁸, une autre est de se tourner vers la création, matérialisée par la production du récit post-diégétique. Le

³⁸⁵ Serge André, *Que veut une femme ?*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 237.

³⁸⁶ Lacan, *Ecrits*, p. 694. Serge André explicite ces "rapports entre les sexes à la dialectique d'être ou d'avoir le phallus. [...] chacun et chacune joue à paraître détenteur du phallus — pour le protéger lorsqu'il l'a, ou pour en masquer le manque lorsqu'elle ne l'a pas" (*op. cit.*, p. 119).

³⁸⁷ Joan Riviere, dans un article maintenant célèbre, "La féminité en tant que mascarade", entend "montrer que les femmes qui aspirent à une certaine masculinité peuvent revêtir le masque de la féminité pour éloigner l'angoisse et éviter la vengeance qu'elles redoutent de la part de l'homme" (traduction française *La psychanalyse*, vol. VII, p. 258). Ainsi, la mascarade constitue une façon pour une femme qui veut "se faire reconnaître comme sujet" de faire avec "ce point de manque où il n'est plus de sujet reconnaissable parce qu'il n'y a plus de signifiant pour en tenir lieu. [...] La mascarade réalise une mise en scène imaginaire du pas-tout" (Serge André, *ibid.*, p. 293).

³⁸⁸ Aulagnier-Spairani, *ibid.*, p. 72.

signifiant "art" en anglais, par sa polysémie, est à cet égard emblématique puisqu'il suggère bien l'*art* de manier le semblant, l'*artifice* comme *stratagème* de la production *artistique*.

Nous noterons également qu'après s'être faite voix à travers le récit à la première personne, le *tag* inscrit la narratrice quêtant l'oreille de l'Autre, une voix qui vient faire coupure.

La jeune femme n'a-t-elle pas finalement effectué la traversée d'une expérience singulière, celle d'un exil à elle-même : percevoir l'étranger en elle pour être autre qu'elle-même, condition nécessaire à ce qu'un "je" puisse advenir ?

"Flesh and the Mirror" donne à lire l'entre-vue d'une femme et d'un homme aux yeux de paillettes : "he with his sequin eyes" (65). Outre l'étrangeté du signifiant, "sequin" constitue l'unique indication physique que fournit la narratrice sur son amant de *fortune* : ce qui fait tache visuelle pour la femme, par sa brillance, au niveau de la diégèse, fait tache sonore pour le lecteur dans la mesure où le terme fait résonner "seek" et "win". Libre au lecteur d'y entendre l'inscription d'une rencontre heureuse.

Chapitre V

FEMININ/MASCULIN

A. VOILAGE ET IMPOSTURE

1. LE SIMULACRE DU "JE"

La politique du voile est incarnée à travers le récit que produit le narrateur Evelyn d'une part, en plaçant le personnage de Tristessa comme "secret centre of mystification"³⁸⁹ d'autre part. Avant que le texte lève le voile sur la réalité biologique de l'actrice ainsi que sur celle de son propre corps également, le narrateur crée ce que Barthes appelle "un espace dilatoire"³⁹⁰, en ceci que le "moment de voir", ce moment de lire la réalité du sexe biologique tend à être sans cesse retardé.

Ainsi, le narrateur à la première personne se pose dès le départ comme détenteur d'un savoir qu'il entend distiller au lecteur au gré de sa fantaisie et de son bon vouloir ; il se pose donc, en d'autres termes comme maître du voile, au niveau de la diégèse en tout cas.

Il est tout d'abord notable que cette entreprise de voilage s'installe dans le premier chapitre de *PNE* qui, par ailleurs, contient de façon métonymique ce que Barthes a appelé le "code herméneutique"³⁹¹ du roman : le premier chapitre regroupe en effet l'ensemble des éléments "au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile"³⁹².

³⁸⁹ Lorna Sage, *Angela Carter*, p. 36.

³⁹⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Paris Seuil, 1970, p. 82.

³⁹¹ Roland Barthes définit le code herméneutique comme "l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement" (*op. cit.*, p. 24).

³⁹² Barthes, *ibid.*, p. 26.

Outre que l'architecture de l'énigme repose avant tout sur le leurre relatif à l'identité sexuelle du narrateur et du narrataire, d'autres éléments viennent étayer cette structure et faire "obstacle (ou retard) au déchiffrement"³⁹³.

C'est avant tout le narrateur qui joue de son savoir et de la maîtrise que lui confère son statut de "I", en rehaussant par exemple la féminité de Tristessa ("the one woman in the world who most perfectly expressed a particular pain [...] 5), en citant une affiche cinématographique qui la présentait comme "the most beautiful woman in the world" (5), dans une tentative de berner momentanément le lecteur.

Dans ce premier chapitre, l'énigme se creuse à travers les différentes "marques d'impatience narratives"³⁹⁴ que sont les prolepses : amorces et annonces sont semées de manière imprévisibles, à déchiffrer. C'est, par exemple, la révélation de la future transformation d'Evelyn ("The black lady never advised me on those techniques when she fitted me up with a uterus of my own" 9), qui ne prend sens qu'au chapitre 6 ("she's going to castrate you, Evelyn, [...] and make you a perfect specimen of womanhood" 68). Ou bien encore, cette suite hachée de mots : "Tristessa. Enigma. Illusion. Woman ? Ah !" (6) ; tout est donc dit dès les premières lignes, mais ne fera sens que plus tard. Paradoxe d'une réponse qui est déjà là, mais voilée, inaccessible en ce début de texte, sauf à effectuer un va-et-vient de lecture pour faire jouer le reste du texte. Les parcelles de vérité ou de réponses qui sont distillées sèment un doute partiellement, car l'étayage emblématique du cinéma court-circuite la prise de conscience éventuelle du lecteur ; Hollywood n'est-il pas le temple du semblant ? Par exemple, lorsqu'Evelyn affirme "All you signified was false! Your existence was only notional; you were a piece of pure mystification, Tristessa" (6), ou bien "as beautiful as only things that don't exist can be" (6), le lecteur entend l'imposture liée à l'actrice en tant que produit manufacturé par Hollywood, pas forcément l'imposture concernant sa nature biologique, en tout cas pas à la première lecture.

Finalement, le lecteur, à l'instar des fans de l'actrice, subissent l'imposture de la même manière.

Une logique paradoxale s'impose dès le départ puisque le l'ouverture sur un nouveau monde que représente le premier chapitre correspond en fait dans *PNE* à la clôture d'un lieu et d'une époque. L'empreinte du paradoxe sera d'ailleurs disséminé tout au long de *PNE*, la plupart du temps, et sans que cela soit véritablement surprenant, lorsqu'il est question de Tristessa et d'Evelyn.

Nous envisageons le paradoxe comme un voile posé et qui se déchire, laissant apparaître un autre pan de la réalité, et cela, sans pour autant faire disparaître le premier. "Yet" comme opérateur du paradoxe abonde dans *PNE* : ce connecteur interphrastique prend tout son sens pour les deux personnages dont l'identité sexuelle est incertaine ou problématique :

It was as if, like a drowning man, I relived my entire life up to that point in a single instant, so that I was again the child whose dreams she had invaded and also the young man for whom she had become the essence of nostalgia and yet I remained the thing I was, a young woman, New

³⁹³ *ibid.*, p. 45.

³⁹⁴ Gérard Genette, *Figures III*, p. 110.

(118-119).

Eve
 This transforming light covered his nakedness like a garment; no it was his flesh itself that
 seemed made of light, flesh so insubstantial only the phenomenon of persistence of vision
 could account for his presence here. The habit of being a visual fallacy was too strong for him
 to break; appearance, only, had refined itself to become the principle of his life. He flickered
 upon the air.
 Yet, like the unicorn, he knelt beside me [...] (147).

Dans le premier exemple comme dans le second, nous pouvons noter, parallèlement au paradoxal "yet", la présence du voile au travers des opérateurs de semblant que sont "like" ou "as if", ainsi que l'isotopie du voile, de l'habit et de la tromperie. En outre, le signifiant "flickered" signale la vacillation du voile qui laisse entre-voir autre chose.

Paradoxe également de cette énigme que nous dévoile le narrateur dès le premier chapitre, mais qui demeure un voile pour le lecteur. En effet, lorsqu'Evelyn déclare, "The black lady never advised me on those techniques when she fitted me up with a uterus of my own" (5), la réponse est là, dès le départ, et pourtant, elle demeure énigmatique et indéchiffrable jusqu'à la page 68, au moment où est révélée l'opération de castration que va subir Evelyn. La révélation est le voile paradoxal d'un mystère³⁹⁵.

Une telle structure narrative est indéniablement l'occasion rêvée pour le lecteur de se promener dans les méandres du texte, de revenir sur ses pas, afin de tenter de lire entre les lignes. Ainsi, nous nous en remettons finalement à Barthes d'une part, et à Carter d'autre part, pour frayer la voie/voix à une lecture qui fasse tomber une partie du voile de l'imposture.

C'est donc en nous positionnant comme "second lecteur", comme "autre lecteur"³⁹⁶ ainsi que le dit Barthes, que nous percerons à jour la tromperie. Libre ensuite au lecteur de faire retomber une partie du voile sur la révélation du mystère afin de faire reconsister l'énigme, et de trouver ainsi sa "petite parcelle de jouissance" dans la certitude d'avoir été berné³⁹⁷ :

³⁹⁵ La même technique de voilage/dévoilage dès le début de l'œuvre est également notable dans un autre roman de Carter, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Dans les quatre pages d'introduction, le narrateur révèle au lecteur la fin de l'histoire qu'il est sur le point de raconter : nous apprenons dès le début qu'il est le meurtrier de Doctor Hoffman et d'Albertina, avant même que nous n'ayions connaissance de l'existence de ces deux personnages.

³⁹⁶ Barthes, *S/Z*, p. 171.

³⁹⁷ "When the text swears that it is made of truth / I do believe it though I know it lies" (Shakespeare, sonnet CXXXVIII, cité par Guido Almansi, "L'affaire mystérieuse de l'abominable "tongue-in-cheek" ", *Poétique* n° 36, novembre 1978, p. 422.

Lire, c'est accepter le risque d'être tourné en bourrique, de se faire prendre à hocher gravement du chef en accord avec ce que prétend la page, entraîné par le pouvoir de la rhétorique, tandis que l'écrivain, vivant ou mort, ricane et pouffe aux dépens du lecteur [...]³⁹⁸.

Ce "je sais bien, mais quand même" du lecteur évoque l'équivoque dont parle Barthes dans sa lecture de la nouvelle de Balzac "Sarrasine", au cœur de laquelle se trouve également un castrat déguisé en femme et, donc, une dimension d'imposture : "Selon la première écoute, il y a leurre ; selon la seconde, dévoilement. La tresse des deux écoutes forme une équivoque. L'équivoque est bien issue, en effet, de deux voix, reçues à égalité"³⁹⁹.

Cette forme d' "écoute" est fondamentale pour la lecture de *PNE*, et bien souvent pour un grand nombre de textes de Carter. Le lecteur est alors "complice[...] du discours lui-même en ce qu'il joue la division de l'écoute"⁴⁰⁰.

Il nous semble qu'un roman comme *PNE* engendre véritablement cette lecture et son "profit ludique, pour multiplier les signifiants, non pour atteindre quelque dernier signifié"⁴⁰¹. Il est vrai que le discours de leurre que produit le "je" du narrateur, doublé par le discours ironique, contribue à une incertitude, voire une impossibilité, quant à l'attribution d'une origine à l'énonciation, condition pour apprécier le pluriel d'un texte⁴⁰². La voix se perd.

Malgré le dévoilement de l'énigme, le désir du lecteur est toujours là, accroché : ce qui constitue véritablement l'énigme et qui relance la lecture se situe, en effet, sur une autre scène que la scène diégétique.

Angela Carter rejoint Roland Barthes et sa vision de "l'être pluriel du texte"⁴⁰³ lorsqu'elle affirme :

[I] leave the reader to construct her own fiction for herself from the elements of my fiction ; reading is just as creative an activity as writing⁴⁰⁴.

La citation met en évidence la question du statut de la fiction et du désir du lecteur, et envisage la lecture comme une construction, dirons-nous, singulière, puisqu'elle est propre à chaque sujet-lisant.

³⁹⁸ Guido Almansi, *op. cit.*, p. 420-421. En ce qui concerne cette attitude légère concernant la lecture et, plus particulièrement, celle de certains passages de *PNE*, nous serions tentés d'écrire mystérieuse en deux mots.

³⁹⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁰⁰ *ibid.*, p. 151.

⁴⁰¹ *ibid.*, p. 171.

⁴⁰² *ibid.*, p. 48. "Plus l'origine de l'énonciation est irrepérable, plus le texte est pluriel" (*ibid.*, p. 48).

⁴⁰³ *ibid.*, p. 65.

⁴⁰⁴ Carter, "Notes from the Front Line", p. 69.

A nouveau, la vision de Carter croise celle de Barthes qui estime que " l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte"⁴⁰⁵.

Nous nous arrêtons sur un dernier élément du premier chapitre qui donne une tonalité au reste du roman. Il s'agit de la toute première phrase du roman : "The last night I spent in London, I took some girl or other to the movies and, through her mediation, I paid you a little tribute of spermatozoa, Tristessa" (5). Le lecteur est éclairé quelques pages plus loin lorsqu'il apprend, qu'alors que la narrateur et sa copine étaient dans la salle de cinéma, la fille lui a fait une fellation : "Sucked me off" (9).

Evelyn éjacule dès la première phrase, pourrait-on dire, l'acte mettant en abyme le procédé narratif mentionné précédemment, qui consiste à mettre l'intégralité de l'histoire "en gestation" dès le premier chapitre. Un lien intertextuel peut être établi avec quelques vers d'un sonnet de Shakespeare qui joue sur le sens de "to spend" qui évoque l'éjaculation chez Shakespeare :

O, know, sweet love, I always write of you,
And you and love are still my argument,
So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent...⁴⁰⁶

Ainsi, chez Shakespeare comme chez Carter, le textuel se fait sexuel et, c'est sur le mode de la boutade qui assimile le texte au sexe⁴⁰⁷, qu'est installée ce que l'on peut appeler une subversion de la logique du désir sexuel/textuel.

PNE comme plusieurs autres nouvelles, en fait, la quasi-totalité de l'œuvre fictionnelle de Carter, sont des récits à la première personne du singulier⁴⁰⁸.

Nous ferons une nouvelle fois appel à Barthes qui s'exprime sur le *shifter* par excellence qu'est le pronom personnel "I" :

⁴⁰⁵ Barthes, *ibid.*, p. 10.

⁴⁰⁶ Shakespeare, sonnet LXXVI, cité par Almansi, *ibid.*, p. 425. Le vers "So all my best is dressing old words new" évoque une affirmation de Carter concernant l'écriture, souvent reprise par la critique : "[...] most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode" (*op. cit.*, p. 69).

⁴⁰⁷ "Ecrire, trouver le mot, c'est éjaculer soudain. Ce sont cette rétion, cette contention, cette arrivée soudaine" (Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993).

⁴⁰⁸ Nous mentionnerons en passant une remarque faite par Lorna Sage lors d'un entretien personnel : alors que Carter lui faisait lire *Nights at the Circus*, chez elle à Florence, elle lui fit part de sa surprise et de son choc à ce que Fevvers, l'héroïne du roman, raconte l'histoire à la première personne.

Le *shifter* apparaît comme un moyen retors — fourni par la langue elle-même — de rompre la communication : je parle (voyez ma maîtrise du code) mais je m'enveloppe dans la brume d'une situation d'énonciation qui vous est inconnue⁴⁰⁹.

Le "I" effectue un brouillage de l'énonciation et réalise donc une mise en scène imaginaire du *pas-tout* : en tant que masque, il révèle et masque à la fois.

Avec "I", n'a-t-on pas affaire à la "jouissance apaisante du masque"⁴¹⁰. Le lecteur sait bien que ce qu'on lui donne à lire est un trompe l'œil, mais il a envie d'y croire ; c'est le *willing suspension of belief*.

Le pronom personnel "I" qui se répète de fiction en fiction sonne comme une "singularité symptomale"⁴¹¹. Jakobson définissait d'ailleurs le *shifter* comme "une sorte de fonction symptomale, indiciaire, [...] l'espace d'un tout petit mot, l'espace d'une intensité ou d'une fulguration du discours"⁴¹².

Dans *PNE*, il figure le travestissement à l'œuvre. Par ailleurs, ce "I" fictionnel pare et sépare, si l'on se réfère à l'étymologie. Il représente la structure dénégative du "pas je, pas ici, pas maintenant", et installe donc une coupure (*separere* en latin). On retrouve d'ailleurs l'inscription de cette coupure dans le petit trait vertical qu'il figure. Il fait bien sûr œuvre d'habillage, comme parure, semblant fictionnel (*parare* en latin). Et, enfin, il incarne l'engendrement du récit (*parere* en latin signifie "procurer, engendrer").

Eu égard à l'omniprésence de la question du sujet dans *PNE* ou les nouvelles de Carter, nous pouvons nous demander si la narration à la première personne ne serait pas un mode privilégié pour qui veut s'interroger sur la question.

Nous nous référerons ici à la tradition de l'autoportrait en peinture.

Quand un peintre réalise son autoportrait, quand il se montre sous les travestissements d'une représentation, on soupçonne qu'il avoue la passion qui l'anime : voir et regarder. Qu'il se flatte ou qu'il se présente avec les rides de la vie, l'apparence qu'il se donne le trahit obligatoirement. Sous les oripeaux dont il pare son image, on peut reconnaître, avec Balzac, qu' "il y a quelqu'un là-dessous"⁴¹³.

⁴⁰⁹ Roland Barthes par Roland Barthes, *ibid.*, p. 145.

⁴¹⁰ Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 36.

⁴¹¹ Didi-Huberman, *ibid.*, p. 169.

⁴¹² cité par Didi-Huberman, *ibid.*, p. 170.

⁴¹³ Claude This, *De l'art et de la psychanalyse Freud et Lacan*, Paris, Ecole nationale des beaux-arts, 1999, p.19.

L'expressionnisme viennois du début du siècle est assez indissociable de l'autoportrait, que ce soit chez Egon Schiele, Kokoschka ou bien Gerstl par exemple. Contemporains de Freud, on peut penser que ces artistes prennent en compte, consciemment ou inconsciemment, la dimension d'inconscient.

Il ne s'agit pas de voir dans ces autoportraits la mise en scène d'un moi comme double de l'artiste, mais plutôt une façon d'interroger le sujet comme "je", comme sujet divisé : Schiele ne "dévoile [t-il pas], dans l'angoisse de l'introspection sexuelle, ce qui fait advenir le corps au désir comme monde des possibles"⁴¹⁴ ?

En tout cas, l'épreuve de l'autoportrait ne consiste certainement pas à offrir une "vérité nue"⁴¹⁵ : Schiele reprend en effet "les éléments plastiques qui étaient jusque là le lien privilégié de la véracité, le nu et son corollaire le miroir, pour en faire les supports d'une facticité invétérée"⁴¹⁶.

La "sublime violence du vrai"⁴¹⁷ ne réside pas dans la représentation, mais bien, par exemple, dans cet art de la touche et du trait si particulier à Schiele, qui fait que le trait et la peinture semblent quelquefois, pour ainsi dire, dissoner. C'est ce vide ainsi engendré par cet écart qui émerge, tout comme le vide qui peut d'ailleurs se faire jour dans la fiction, qu'il convient d'interroger afin de tenter de faire affleurer l'énigmatique jouissance qui s'y inscrit, comme inscription d'un "je" : c'est cet invisible, illisible, que "l'art a charge de montrer"⁴¹⁸.

2. ANGELA losange.gif FRIDA⁴¹⁹

Angela Carter s'est intéressée à la question de l'autoportrait en peinture et à la problématique du regard au travers des autoportraits de la peintre mexicaine Frida Kahlo.

⁴¹⁴ Jeudy, *op. cit.*, p. 54.

⁴¹⁵ "La vérité nue" était le titre de l'exposition qui s'est tenue à la Fondation Dina Vierny-Musée Maillol à Paris, du 19 janvier au 23 avril 2001, et qui présentait les œuvres de Gerstl, Schiele, Kokoschka et Boeckl.

⁴¹⁶ Kirk Varnedoe, cité par Jill Loyd, *La vérité nue*, Catalogue de l'exposition "La vérité nue" (Gerstl, Schiele, Kokoschka, Boeckl), Paris, Fondation Dina Vierny-musée Maillol, 2001, p. 33. Voir Annexe 3.

⁴¹⁷ Didi-Huberman, *ibid.*, p. 171.

⁴¹⁸ "[...] l'art a charge de montrer ce qui ne saurait se voir [...]" (Gérard Wajzman, "L'art, la psychanalyse, le siècle", Lacan, *l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000, p. 40).

⁴¹⁹ Rappelons que le poinçon (losange) que Lacan utilise dans les formules du fantasme et de la pulsion définit un mode de relation, en fait, "toute relation possible entre un sujet et un objet" (Winter, *ibid.*, p. 104), sauf une : la relation d'égalité.

Angela Carter a écrit un petit ouvrage d'introduction à Frida Kahlo, plus précisément à une série de tableaux effectués par la peintre et de photographies la représentant seule, ou en compagnie de Diego Riviera⁴²⁰. L'ouvrage nous permet de faire un pont entre, d'une part, certains éléments de l'œuvre fictionnelle d'Angela Carter et certains tableaux de Frida Kahlo et, d'autre part, entre la peinture et la littérature.

Il faut néanmoins préciser que la mise en perspective de deux productions artistiques appartenant à des modes d'expression différents, l'écriture et la peinture, n'est pas sans faire émerger un certain nombre de problèmes.

Par exemple, en raison de son support pictural et imaginaire, et non verbal, il semble que la peinture (celle comportant en tout cas un support réaliste suffisamment marqué) fasse plus directement appel à la notion de représentation. Ceci pourrait concerner au premier chef les peintures de Frida Kahlo puisque nombre de ses portraits sont des autoportraits, *représentant* donc l'artiste. Or, de même qu'il nous a paru primordial d'établir une distinction nette entre l'auteur et l'instance narrative dans la fiction littéraire, et malgré la difficulté à formuler cette distinction lorsqu'il est question de peinture puisqu'il est question d'images et non de mots, une distance s'impose entre l'artiste et la production du tableau⁴²¹. Nous pensons ici à Lily Briscoe dans *To the Lighthouse* : "that moment's flight between the picture (c'est-à-dire ce qu'elle voit) and the canvas".

En tout état de cause, il nous apparaît essentiel de préciser que, pour ce qui concerne le parallèle effectué, il n'est pas question d'assimiler la peintre Frida Kahlo qui fait son propre portrait à Angela Carter qui produit un récit à la première personne, mais plutôt de voir dans quelle mesure la production d'un autoportrait, comme production picturale d'un "je", peut être mise en perspective avec la production d'un récit à la première personne par une instance narrative.

En laissant de côté un discours imaginaire qui reposerait sur la ressemblance ou la représentation, la peinture rejoint la fiction littéraire dans la mesure où "le récit, comme le tableau ne jouent pas dans le champ de la représentation. Leur fin est ailleurs."⁴²²

Nous ne sommes pas véritablement surpris qu'Angela Carter choisisse, d'une part, d'insister, dès le départ, sur la prédilection de Frida Kahlo pour les autoportraits ("Frida Kahlo loved to paint her face"⁴²³) et, d'autre part, de mettre l'accent sur l'omniprésence et la "qualité" particulière du propre regard de Frida Kahlo, peint sur la toile par elle-même ou immortalisé par l'objectif de l'appareil photo. Carter note en effet la façon dont le regard de

⁴²⁰ Angela Carter, *Images of Frida Kahlo*, London, Redstone Press, 1989.

⁴²¹ Nous reconnaissons que dans le cas de Frida Kahlo, nous évoluons, pour ainsi dire, sur "un fil de rasoir", tant sa peinture est le résultat de l'accident qui l'a invalidé si profondément, et tant son œuvre porte la *trace* de cet événement.

⁴²² Fondation du champ freudien (ouvrage collectif), *ibid.*, p. 462.

⁴²³ Carter, *op. cit.*, p. 2.

Frida Kahlo, dans ses nombreux autoportraits, ne croise pas, pour ainsi dire, celui du spectateur. Le regard latéral de la jeune femme est effectivement frappant : que ce soit dans *Between the Curtains*⁴²⁴ ou dans *Self-Portrait Dedicated to Dr. Leo Eloesser*⁴²⁵ par exemple, le regard de côté inscrit un tiers qui court-circuite la relation duelle qui pourrait exister entre le regard de la jeune femme qui croiserait celui du spectateur. Pour Carter, ce tiers est un miroir : "This is the face of a woman looking into a mirror. We cannot see the mirror but we must always remember that it was there"⁴²⁶.

Cette remarque pose bien le rapport entre ce regard latéral si étrange porté sur une image invisible et notre propre regard en tant que spectateur. Cette image absente du tableau, mais que la jeune femme fixe, fait du spectateur "un regard désirant qui cherche une autre image derrière [...] ce qu'il voit"⁴²⁷. Ainsi, à la manière d'un récit à la première personne qui, au gré de l'énonciation, invite le lecteur à occuper différentes places dans le récit, les autoportraits constituent un habillage du "je" qui introduit le spectateur comme sujet regardant et désirant dans le tableau.

The face in the self portraits is not that of a woman looking at the person looking at the picture; she is not addressing *us*. It is the face of a woman looking at *herself*, subjecting herself to the most intense scrutiny, almost to an interrogation⁴²⁸.

Cette affirmation de Carter nous intéresse à double titre. Si la phrase correspond effectivement à l'expérience spéculaire vécue par l'héroïne dans le huis clos de la chambre d'hôtel de "Flesh and the Mirror", elle ne constitue pas moins une réflexion plus large sur l'habillage du "je", qu'il soit pictural comme dans le cas des autoportraits de Frida Kahlo, ou bien littéraire pour ce qui concerne les récits à la première personne.

Carter établit un lien entre la présence du miroir et le désir de contrôle, envisageant ainsi la relation spéculaire sur le mode imaginaire : "These paintings are a form of self-monitoring. She watches herself watching herself"⁴²⁹. Et pourtant, au regard de la fiction cartérienne, loin de porter le récit sur le versant imaginaire, le miroir est en fait une façon d'introduire de l'Autre, et donc, du symbolique : le miroir comme Autre pour Leilah et Evelyn dans *PNE*, comme surface réfléchissante où l'on se trouve et où le sujet advient dans "Flesh and the Mirror", miroir que l'on traverse et où l'on se perd dans "Reflections".

⁴²⁴ Voir Annexe 4.

⁴²⁵ Voir Annexe 5

⁴²⁶ Carter, *ibid.*, p. 3.

⁴²⁷ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, p. 10.

⁴²⁸ Carter, *ibid.*, p. 2. Les italiques sont d'Angela Carter.

⁴²⁹ Carter, *ibid.*, p. 3.

Si l'on place les autoportraits de Frida Kahlo et les photographies de son visage⁴³⁰ en regard les uns des autres, le regard de côté dans les peintures et celui fixe qui regarde l'objectif assigne une place différente à celui qui regarde. Dans les photographies, le regard de Kahlo nous place dans la position de l' "œil" de l'appareil photo et ne nous laisse, semble-t-il, peu de point de fuite. En revanche, le regard latéral de Kahlo dans ses autoportraits nous invite à entrer dans le tableau, en y faisant glisser notre regard, dans une quête désespérée pour attraper le propre regard de la jeune femme.

She liked to be photographed, too, but she could not do that for herself so other people did it for her, although portrait photographs of Frida Kahlo resemble the face in her own pictures so closely that her eyes seem to have had the power to subvert the camera, making it see her as she saw herself, as she makes us see what she sees when she paints⁴³¹.

Nous n'adhérons pas totalement à la remarque de Carter. Il nous semble en effet que, ce qui différencie la photo de Kahlo de ses autoportraits, est le point de fuite qui fait tache dans les seconds, au niveau de l'œil du regardant qui vient y déposer son regard, dans cet instant "où le regardant se mesure à la perte de son propre pouvoir dans la mise en scène du regard"⁴³², point de vertige où le désir fait silence.

Nous mettons en parallèle les autoportraits de Kahlo et la fiction cartésienne dans son ensemble dans le nouage particulier qu'y est fait du réel, du symbolique et de l'imaginaire. Ainsi, même si la dimension imaginaire et le contrôle se trouvent au cœur de *PNE* et de nombre de nouvelles à travers les différents fantasmes de maîtrise qui sont déployés dans les diégèses, l'empreinte du symbolique vient néanmoins toujours faire coupure, et fait advenir quelque chose qui fait *tuché*, point de réel comme lieu d'inscription pour le sujet.

Didi-Huberman problématise la question du regard porté sur l'œuvre d'art lorsque, en référence au formaliste russe B. Eikhenbaum, il affirme que "toute forme de l'art, fut-elle "ressemblante", devait être comprise "comme un moyen de détruire l'automatisme perceptif" ⁴³³. C'est en ce sens que peinture et écriture offrent la même perspective, si ce n'est se recourent : "Le récit comme le tableau se laissent traverser par le regard et peuvent supporter et témoigner de la division qui est justement le propre du sujet"⁴³⁴.

430 Voir Annexe 6.

431 Carter, *ibid.*, p. 2.

432 Henri-Pierre Jeudy, *ibid.*, p. 52.

433 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, p. 168.

434 Fondation du champ freudien (ouvrage collectif), *ibid.*, pp. 462-463.

3. LA CHATOYANTE ALTERNATIVE

Lacan affirme que "c'est par l'intermédiaire des masques que le masculin, le féminin, se rencontrent de la façon la plus aiguë"⁴³⁵. Si l'on envisage la féminité comme une façon singulière de manier le voile⁴³⁶, nous pouvons penser que le travesti peut jeter une certaine lumière sur ce maniement du voile. Le psychanalyste Serge André suggère que "rien mieux que la problématique du travestisme ne peut nous renseigner sur les rapports de la féminité et du semblant"⁴³⁷.

Serge André choisit donc de s'intéresser au cas de l'abbé Choisy et, en particulier, à ses *Mémoires*, dans lesquelles le "saint homme" explique comment il passe de sa robe d'ecclésiastique trop austère à "une véritable toilette féminine" afin de "s'entendre dire qu'il est "une belle dame" et être aimé comme telle"⁴³⁸.

Ces remarques nous conduisent à la fiction cartérienne qui, une nouvelle fois, interroge la question du féminin par l'intermédiaire du personnage de travesti, Tristessa, dans *PNE*.

Tristessa, objet d'adresse du récit d'Evelyn, est également une image mythique fabriquée par Hollywood, censée incarner la féminité. Elle est aussi la cible du "fou du désert" Zero qui, dans un délire paranoïaque, la poursuit pour la tuer. La "relation" qu'il entretient avec cette image (il ne connaît d'elle que ce qu'il a vu dans les films) est placée sous le signe de ce que l'on pourrait appeler "le vide et le plein", où il s'agit de nier le vide en le comblant plutôt qu'en le voilant, et cela, d'une façon qui a quelque chose de pervers.

Zero, cet être sadique et violemment tout-puissant, qui assoit son pouvoir en assujettissant l'autre, est lui-même manquant à de nombreux égards : il est borgne et unijambiste ; il est stérile, ce dont il accuse d'ailleurs Tristessa ("this man believed the movie actress had performed a spiritual vasectomy on him" 92), et a abandonné toute expression symbolique puisqu'il ne s'exprime plus que par grognements et autres borborygmes bestiaux. En outre, son nom, Zero, vient inscrire ces manques. La gestion du manque à son endroit s'effectue par une opération de voilage, voilage de l'œil manquant ("He covered his empty socket with a black patch" 85), substitution du membre manquant par une jambe dûment couverte et à l'abri de tout regard extérieur :

I [Evelyn] had been too overwhelmed by the horror of it to notice what he did with his wooden leg during intercourse; he merely let it lie beside him, like an extra but inert member, it only came into play during his perversions. But he was shy of it; he would not let his women see the straps that attached the artificial limb to his body and so he never copulated in a state of complete nakedness but always kept his trousers on, as Lord Byron did (941-2).

⁴³⁵ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 99.

⁴³⁶ La femme "pratique la politique du voile", voile qui est "constitutif de la structure libidinale féminine" (Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, 1983, p.124).

⁴³⁷ Serge André, *ibid.*, p. 279.

⁴³⁸ *ibid.*, p. 281.

Outre qu'il se sert de sa jambe de bois comme d'un sexe lors de ses assauts débridés sur ses épouses, l'analogie entre le membre en bois et le membre sexuel est si criante que l'on verse dans le champ de la parodie. Par ailleurs, ainsi que le suggèrent "lie" et "inert", il est question d'une impuissance qu'il s'agit de recouvrir à tous prix. Même l'attache ("straps") qui fait le lien entre le vide du corps et le vêtement doit être soustraite au regard.

A travers la référence au regard pétrifiant et au mythe de Méduse, c'est bien de castration dont il est question ici, mais c'est sur le terrain de la parodie et de l'humour que le récit nous emmène :

Tristessa had magicked away his reproductive capacity via the medium of the cinema screen. [...] he'd been watching her in a revival of *Emma Bovary* in an art-house in Berkeley and Tristessa's eyes, eyes of a stag about to be galloped, had fixed directly upon his and held them. He'd been on mescaline; she'd grown, grown to giant size, and her eyes consumed him in a ghastly epiphany. He'd felt a sudden, sharp, searing pain in his balls. With visionary certainty, he'd known the cause of his sterility (104).

C'est avec "La Femme" que Zero établit sa relation, avec tout ce que cela implique en terme d'universalité et donc, de mensonge et de tromperie. Ses sept épouses, Eve ou bien Tristessa, toutes ces "femmes" sont, à ses yeux, un "trou à boucher" de son "phallus en bois", au sens propre comme au sens figuré. Pour Zero, aucun vêtement ne peut faire rempart et habiller le vide. Cet homme est aux prises avec la vision fantasmatique d'une femme phallique, une femme Une qui, selon sa logique, n'aimerait que ses semblables ("dyke") :

She eats soul. She's magicked the genius out of my jissom, that evil bitch. And it won't come back until I stick my merciless finger into this ultimate dyke [...]. She's a dyke, a sluice of nothingness (91).

De quel délire s'agit-il si ce n'est celui de reprendre à cette femme-égout le phallus qu'elle n'a pas, afin d'être ce qu'elle n'a pas. Dans ce schéma pervers qui inscrit une logique du vide et du plein, il ne saurait être question de voileage du vide. Le pervers a horreur du vide ; ce vide doit être bouché. Pour Zero, la femme est réduite à un tuyau ("sluice"), marquant ainsi une logique toute différente du vêtement et du voile qui, précisément, peuvent "se rédui[re] en substance à un tuyau"⁴³⁹ qui habille le vide.

Tristessa, l'objet de la quête de Zero, permet une mise en perspective de la question du voile et du vide : à travers ce personnage, "le corps parle[...]. Le vêtement est sa langue"⁴⁴⁰.

Après avoir finalement déniché la tanière de l'actrice au milieu du désert, Zero et sa horde sauvage s'abattent sur la maison de verre de Tristessa et se lancent dans un déchaînement bacchique qui rappelle les cérémonies

⁴³⁹ Eugénie Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 11. La psychanalyste présente ainsi son ouvrage : "[...] [C]onsidérant que le vêtement se réduit en substance à un tuyau, je tournerai autour de ce vide" (*op. cit.*, p. 11).

⁴⁴⁰ Lemoine-Luccioni, *ibid.*, p. 32. Pour Andy Warhol, "les travestis sont les archives ambulantes de la féminité idéale de star de cinéma. Ils remplissent une fonction documentaire, en consacrant généralement leur vie entière à maintenir vivante et disponible pour l'inspection (pas de trop près) la chatoyante alternative" (cité dans *Féminin masculin. Le sexe de l'art*, Paris, Gallimard/Electra, 1995, p. 372).

priapiques des Romains⁴⁴¹ : humiliations, sarcasmes et obscénités qui déclenchent des rires succèdent à un simulacre de procès censé juger Tristessa, accusée d'avoir "répandu la stérilité".

Le coup de théâtre correspond à un lever de voile : Zero taillade violemment les vêtements de Tristessa et révèle alors un sexe masculin. Tristessa est un travesti :

With that, he ripped away her chiffon négligé to reveal a water-pale torso, a breast as hollow as a hole, a rib-cage like an abacus. The girls cheered while Tristessa writhed and moaned. [...]. When he had beaten her enough to bring out her tears again, he took the knife from his boot, thrust her down with a foot in her belly and slit the g-string with one sweep of his stiletto. [...] I could hardly believe what I saw, what the parted strands of silver had revealed. How Mother would have laughed! Out of the vestigial garment sprang the rude, red-purple insignia of maleness, the secret core of Tristessa's sorrow, the source of her enigma, of her shame (127-8).

Le vêtement du travesti comme démenti de son corps vient voiler la douleur du creux qu'il n'a pas, douleur qui s'inscrit dans le rapprochement paronomastique de "hollow", "hole" et "sorrow". Notons au passage que ce point central intime ("core") défailant pour Tristessa apparaît comme masque, pour ainsi dire, dans la graphie même de ces "o" qui se répètent.

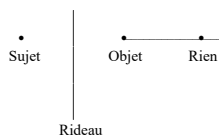
Dans "l'étalage de féminité" dont l'actrice a "régalé"⁴⁴² les spectateurs au cours de sa carrière cinématographique, le vêtement a joué le rôle de leurre pour le regard de l'autre en "conjoignant le masculin au féminin"⁴⁴³. Le schéma du voile⁴⁴⁴ présenté par Lacan éclaircit cette problématique : le vêtement est le rideau sur lequel "se peint l'absence" ; c'est "ce sur quoi se projette et s'imagine l'absence"⁴⁴⁵. Pour l'actrice-travesti, le vêtement est, de manière paradoxale, à la fois le moyen de dissimuler qu'il "en a" et de montrer qu'il n'y a

⁴⁴¹ Je renvoie au livre de Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, pp. 76-77.

⁴⁴² Lemoine-Luccioni, *ibid.*, p. 33.

⁴⁴³ Lacan, *Le séminaire*, Livre XI, p. 98.

444



Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, p. 156.

⁴⁴⁵ Lacan, *op. cit.*, p. 155. "Voici le sujet, et l'objet, et cet au-delà qui est rien, ou encore le symbole, ou encore le phallus en tant qu'il manque à la femme. Mais dès que se place le rideau, sur lui peut se peindre quelque chose qui dit — l'objet est au-delà" (Lacan, *op. cit.*, p. 156).

rien⁴⁴⁶. Le vêtement est primordial car "même quand l'objet réel est là, il faut que l'on puisse penser qu'il peut ne pas y être [...]"⁴⁴⁷. Finalement, Tristessa "s'identifie à ce qui est derrière le voile, à cet objet auquel il manque quelque chose"⁴⁴⁸.

On est donc ici davantage du côté de la parade que de la mascarade, semble-t-il, en ce sens que Tristessa est dans un "je n'en veux rien savoir"⁴⁴⁹.

Pour Tristessa, ce vêtement est véritablement une seconde peau puisqu'en l'en dépouillant, il y laissera sa peau. Là où le corps se *dérobera*, c'est le sujet qui, à son tour, se *dérobera*⁴⁵⁰.

Comme nous l'avons déjà noté, *PNE* porte une forte empreinte de parodie, de burlesque, qui s'appuie sur l'excès et l'exagération. A travers ses comportements histrioniques et caricaturaux, le personnage de Tristessa n'est pas exempt de ce voilage. Comme l'ont fait remarquer certains critiques, Tristessa est l'incarnation de l'esthétique "*Camp*" ainsi que l'a décrite Susan Sontag, dans la dimension de farce et d'exagération du personnage, et dans l'art du déguisement qui transforme le sérieux en frivole⁴⁵¹.

Et pourtant, de ces débordements qui touchent à l'humour par leur paroxysme, émerge une dimension tragique du personnage. Ce moment tragique correspond à l'instant de révélation, tant pour Zero et ses femmes que pour le lecteur, de la vérité du corps biologique de Tristessa. A ce moment précis, le voile est tombé et aucun habillage n'est possible : il n'y a plus de grotesque, de parodie qui puissent faire diversion pour le lecteur et permettre de

⁴⁴⁶ "Les vêtements ne sont pas seulement faits pour cacher ce qu'on en a, au sens de *en avoir ou pas*, mais aussi précisément ce qu'on n'en a pas. L'une et l'autre fonction sont essentielles. Il ne s'agit pas, essentiellement et toujours, de cacher l'objet, mais aussi bien de cacher le manque d'objet" (Lacan, *ibid.*, p 166).

⁴⁴⁷ Lacan, *ibid.*, p. 194.

⁴⁴⁸ *ibid.*, p. 166.

⁴⁴⁹ "La mascarade n'est pas ce qui entre en jeu dans la parade nécessaire, au niveau des animaux, à l'appariage, et aussi bien la parure se révèle-t-elle là, généralement, du côté du mâle. La mascarade a un autre sens dans le domaine humain, c'est précisément de jouer au niveau, non plus imaginaire, mais symbolique" (Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 176).

⁴⁵⁰ J'emprunte ce jeu sur le mot "dérober" à Eugénie Lemoine-Luccioni (*ibid.*, pp. 12-13).

⁴⁵¹ "The essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. [...] [It is] a sensibility that, among other things, converts the serious into the frivolous [...]. The way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization" (Susan Sontag, "Notes on 'Camp'" in *A Susan Sontag Reader*, New-York, Vintage Books, 1983, pp. 105-106).

poser un regard oblique. Se produit également un effacement de la subjectivité du narrateur Evelyn, de ses remarques naïves et mièvres à l'adresse de Tristessa.

A cet instant de dévoilement, il semble que quelque chose se dit de la souffrance du travesti, dans ce regard suspendu et ce moment de silence. La souffrance de Tristessa résonne alors : "His wailing echoed round the gallery of glass as his body arched as if he were attempting to hide herself within himself, to swallow his cock within her thighs" (128). Une part de cette jouissance s'inscrit dans le texte dans la juxtaposition des pronoms personnels, dont leur lecture n'est pas sans produire un effet d'étrangeté. Le signifiant "wail" inscrit d'ailleurs le voile dans sa proximité phonématique avec "veil".

La juxtaposition des pronoms personnels que l'on pourrait concevoir comme une irrégularité grammaticale dit quelque chose de la jouissance du travesti, jouissance qui vient se déposer sur nous, lecteur, dans l'irrégularité qu'elle produit à l'oreille. Si l'on se réfère à l'origine du mot baroque (*barrueco* en portugais "s'appliqu[ait] à la perle irrégulière"⁴⁵²), c'est une modulation baroque qui se fait entendre brièvement.

4. UN RIENQUIETANT

PNE, dans sa dimension burlesque et ironique, apparaît comme un véritable "territory of freedom"⁴⁵³ pour l'exploration du féminin. Cette aventure fictionnelle qui s'inscrit "beyond the boundaries of flesh"⁴⁵⁴ culmine avec l'épisode du mariage de Tristessa et d'Evelyn qui rappelle l'extravagance et l'excès de la tradition du *pantomime*.

Ainsi que le fait remarquer Marina Warner, cette scène a tout du "phantasmagoric, extreme Grand Guignol tableau"⁴⁵⁵.

⁴⁵² Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1980, p. 55.

⁴⁵³ Marina Warner, *From the Beast to the Blonde*, London, Vintage, 1995, p. 193. Marina Warner utilise l'expression en relation avec les contes de fées : "In the twentieth century, traditional tales have paradoxically offered many imaginative writers a territory of freedom to express their rebellion". Warner note, par ailleurs, l'emprunt de Carter à la forme du conte de fées : "Angela Carter's quest for eros, her perseverance in the attempt to ensnare its nature in her imagery, her language, her stories, drew her to fairy tales as a form [...]" (*op. cit.*, p. 193). Warner rejoint en ce sens Rosemary Jackson qui considère que "literary fantasies have appeared to be "free" from many of the conventions and restraints of more realistic texts" (*Fantasy: the Literature of Subversion*, London and New-York, Routledge, 1991, p.1).

⁴⁵⁴ Carter, *ibid.*, p.58.

⁴⁵⁵ Marina Warner, *ibid.*, p. 194.

L'art du déguisement atteint ici un paroxysme puisque Zero et ses harpies déguisent Evelyn et Tristessa respectivement en homme et en femme, rappelant ainsi le double travestissement qui constituait le "véritable mariage"⁴⁵⁶ pour l'abbé de Choisy — sans oublier bien évidemment que le déguisement d'Evelyn n'en est pas véritablement un pour lui étant donné qu'il correspond à sa "première nature".

Cette confusion des genres repose avant tout sur le maniement du vêtement ; le travestissement de Tristessa en mariée incarne parfaitement cet art du voile : "All the girls now seated themselves about the room and watched, with many insults and hurled obscenities, the robing of the bride"⁴⁵⁷ (133). L'expression "the robing of the bride", à travers l'étymologie, déploie ce que l'on pourrait appeler tout un art de la déroboade pour ce qui concerne Tristessa. En effet, que ce soit l'étymologie du français "robe" qui renvoie à la fois au vêtement et au vol⁴⁵⁸, ou la proximité de l'anglais "robe" et "rob", le terme fait jouer toute la problématique de Tristessa qui "s'enrobe de féminité"⁴⁵⁹ pour mieux se dérober à ce qu'il est.

L'étymologie renvoie également au *rubato* musical, ce "temps volé" à une note ou à une autre, cet art de jouer en retardant certaines notes et en précipitant d'autres. Pour Tristessa, le travestissement retarde effectivement la révélation de la réalité de son sexe, jusqu'à un point où tout se précipite, et la note de la vérité se joue comme silence sur la partition : le voile tombe, plus un bruit l'espace d'un instant.

Cette scène d'"habillement de la mariée" a ceci de particulier que le travestissement joue bel et bien pour Zero et sa cohorte, mais ne peut plus jouer pour l'actrice. En effet, alors que la bande déchaînée de Zero joue encore le jeu du travestissement, Tristessa ne peut plus *se faire passer* pour un autre à son propre regard : son sexe d'homme a été révélé ; le voile s'est déchiré.

⁴⁵⁶ cité par Serge André, *ibid.*, p. 282 : "Mais il pousse la fantaisie plus loin encore puisque ayant obtenu l'amour de Charlotte, il la convainc de se coiffer et de se costumer en garçon. Ce double travestissement l'amène à faire cette étrange remarque : "Ainsi j'eus le plaisir de l'avoir souvent garçon, et comme j'étais femme, cela faisait le véritable mariage"

⁴⁵⁷ Tristessa fait tableau devant le parterre d'yeux qui la dévisagent d'une part et, d'autre part, en raison de la référence intertextuelle à Max Ernst que l'expression "the robing of the bride" suggère. Le tableau de Max Ernst "The Robing of the Bride" (voir Annexe 7) figure des personnages mi-monstres, mi-humains, à la fois l'excès et une inquiétante étrangeté. Nous remarquerons la présence d'un œil qui point sous l'habillement extravagant qui recouvre le corps de la mariée.

⁴⁵⁸ L'étymologie de "robe", "auquel est apparenté l'anglais *to rob* [...]", renvoie à un "vêtement pris en guise de butin" (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, p. 1816).

⁴⁵⁹ Lemoine-Luccioni, *ibid.*, p.140.

Tel Actéon qui n'aurait pas dû voir Artémis dénudé, le dévoilement provoque ce que l'on pourrait appeler un décrochage subjectif qui se terminera par la mort. Car alors que le vêtement féminin "assume entièrement pour lui la fonction phallique de couverture, qu'un pénis, reconnu d'emblée inférieur à sa tâche ne peut remplir"⁴⁶⁰, l'habit de mariée ne peut plus alors servir pour lui de point d'accroche subjectif pour ainsi dire. C'est ainsi que dans la mise à nu, quelque chose s'est défait ; une agrafe ("a bride") a sauté : "the bride has been robbed". "A dépouiller le sujet, il ne reste que la dépouille mortelle"⁴⁶¹.

Car c'est à ses propres yeux que Tristessa ne peut plus se faire passer pour une femme, comme si "se voir" dévoilé constituait une image en trop qui interdit tout jeu : il n'est plus possible de cacher qu'il y a quelque chose ou qu'il n'y a rien. Le jeu absence/présence que permet le voile et qui engendre le doute est rompu : il est confronté à une certitude, insupportable d'horreur, celle de la castration féminine. Tristessa ne peut plus s'identifier à cet objet au-delà du voile : la femme dotée d'un phallus imaginaire, c'est-à-dire en tant que manquant, "cet objet auquel il manque quelque chose"⁴⁶². Car, ainsi que le précise Lacan, il s'agit pour le transvestiste de "s'identifie[r] à la mère phallique, en tant que, d'autre part, elle voile le manque de phallus"⁴⁶³.

Pour Tristessa, à la tombée du voile, il y a *rien*, ce qui, si on se tourne du côté de l'étymologie, "n'est pas rien" pourrait-on dire — le mot renvoie au latin *res* qui signifie chose, objet. Par le dévoilement de "ce manque qu'est le phallus absent radicalement chez la mère"⁴⁶⁴, la fonction phallique du vêtement comme maîtrise de l'angoisse n'opère plus : Tristessa est alors confrontée à un "rienquiétant"⁴⁶⁵ impossible à revoiler, "[...] ce que Freud a appelé, à propos du sexe féminin, l'*Abscheu*, l'horreur qui répond à l'absence comme telle, la tête de

⁴⁶⁰ *ibid.*, p. 26.

⁴⁶¹ *ibid.*, p. 13. Nous pensons ici au dépouillement à l'extrême que constitue ce que Barthes a appelé "la houppelande du clown", une reproduction d'une planche d'anatomie extraite de l'*Encyclopédie* de Diderot : "Ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste : un ça balourd, fibreux, pelucheux, effiloché, la houppelande d'un clown" (*Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 157).

⁴⁶² Lacan, *Le séminaire*, Livre IV, p. 166.

⁴⁶³ *op. cit.*, p. 166.

⁴⁶⁴ Hervé Castanet, *La perversion*, Paris, Anthropos, 1999, p. 111.

⁴⁶⁵ Je reprends ici le terme utilisé par le psychanalyste Pierre Thèves lors de sa conférence " "Rienquiétant" : comment rendre l'accès au signifiant vivant", colloque "L'inquiétant", PERU (Psychanalyse et Recherches Universitaires), Université Lumière-Lyon II, 25-26 mars 2000.

Méduse⁴⁶⁶. Se profile pour Tristessa un Autre castré, insupportable, qui ne peut plus être déni ou annulé par le voile.

C'est en cela que le vêtement est véritablement, pour l'actrice, une seconde peau qu'il ne peut ôter ("my disguise became my nature" 141), écran, c'est-à-dire surface de projection *et* rempart ; c'est ainsi que pour Tristessa, le voile ne pourra plus faire fonction de *parêtre*⁴⁶⁷.

Dans cette logique de ne pas voir, la "politique du voile" est le pendant du "regard aveugle" de Tristessa :

Zero [...] shone the flashlight full into her great, dazed, vacant eyes that seemed to be all black, depthless pupil. Her enormous eyes shifted about at random in their deep sockets. They moved like the eyes of the blind move, at the impulse of thought and not that of vision so, try as I would, I could not imagine how she saw the world, what connections she made between looking and seeing (121).

Regard réduit à une dimension organique et purement pulsionnel, yeux grand ouverts et pourtant aveugles, "eyes wide shut" pour reprendre le titre du film de Stanley Kubrick. Elle voit certes, ainsi que le permettent les organes de la vision, mais sans y voir.

Actéon et Diane à la fois, Tristessa est "la proie dans les rets de son [propre] regard"⁴⁶⁸, et finit par "s'annule[r] comme sujet"⁴⁶⁹. C'est ainsi que lorsque le voile tombe, elle se fait objet et devient ce vide, "the chasms of her eyes" (125), "the abyss [...] of emptiness, of inward void" (125) : et, alors qu'Actéon, à la vue de Diane, devient ce regard, "se confond avec la cause qui le produit comme sujet"⁴⁷⁰, Tristessa s'identifie à ce gouffre insondable et y sombre. Il ne sera pas dévoré par la meute de chiens, mais sera transpercé d'une balle, dans un geste suicidaire. Tristessa saute dans l'Autre, parce qu'elle voulait *être* l'Autre.

B. "UN SILENCE VISIBLE"

La nouvelle "Reflections" polarise une réflexion que d'autres nouvelles avait diffusée et disséminée : il s'agit de la question du féminin, de la différence des sexes et de l'énigme de l'Autre jouissance.

⁴⁶⁶ Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre V, Paris, Seuil, 1998, p. 384.

⁴⁶⁷ "Paraître, c'est être" disait une jeune analysante travesti à la psychanalyste Geneviève Morel (Geneviève Morel, *Ambiguités sexuelles. Sexuation et psychose*, Paris, Anthropos, 2000.

⁴⁶⁸ Hervé Castanet, *Le regard à la lettre*, Paris, Anthropos, 1996, p. 15.

⁴⁶⁹ Castanet, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁷⁰ Castanet, *ibid.*, p. 16.

L'énigme du féminin que fait surgir la fiction cartérienne et cette nouvelle en particulier, et que n'a de cesse d'interroger la création artistique, n'a en effet rien de nouveau.

Nous nous rappellerons en effet Freud qui, précurseur, choisit de donner la parole à des femmes plutôt que de les faire interner. Et que dirent les patientes hystériques de Freud et leurs symptômes si ce n'est "le fait massif que cela ne va pas entre les hommes et les femmes, que cela n'a jamais été dans le passé — de quoi parle-t-on d'autre, depuis l'aube des temps, dans toutes les littératures ? — et que cela n'a aucune raison d'aller mieux dans l'avenir"⁴⁷¹.

L'écoute de ses analysantes engendra d'ailleurs chez le psychanalyste viennois davantage de perplexité et d'incertitudes que véritablement de réponses concernant la question du féminin.

Et, en considérant la question de l'art et de la jouissance féminine comme, si ce n'est indissociables, tout au moins fortement liés, peut-être n'est-ce pas un hasard si Freud ne répondit pas véritablement à la question "qu'est-ce que l'art ?". En concluant sur le fait qu'il n'y a rien à dire sur le don artistique, il se détournera en effet du questionnement psychanalytique biographique ainsi qu'il le fit à propos de Léonard de Vinci "au profit d'une place qu'il va prendre face aux œuvres des artistes : être témoin, être celui qui regarde, ce qui est la place du spectateur par excellence"⁴⁷².

Ceci amènera Freud, dans son texte sur la *Gradiva* de W. Jensen, à insister sur la préséance de l'artiste sur le psychanalyste⁴⁷³, amenant ainsi, pour ainsi dire, de l'eau à son moulin d'interrogations et de problèmes irrésolus.

C'est ce point de butée que constitue la question du féminin pour Freud⁴⁷⁴ que Lacan entreprend de réexaminer, en particulier dans le séminaire XX *Encore*.

⁴⁷¹ Gérard Miller, "L'acte manqué par excellence, c'est l'acte sexuel", Gérard Miller ed., *Lacan*, Paris, Bordas, 1987, p. 79.

⁴⁷² Claude This, *De l'art et de la psychanalyse. Freud et Lacan*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p. 85. C'est d'ailleurs cette nouvelle position qu'il adoptera concernant ses écrits sur le Moïse de Michel-Ange, avec ce que cela implique en terme d'incertitude du regard et, donc, d'interprétation (ce qu'il admit d'ailleurs). Cette nouvelle démarche évoque en tout cas une vision éthique de l'art toute différente : "Bien souvent, dans ses créations, Michel-Ange est allé jusqu'à l'extrême limite de ce que l'art peut exprimer" (Freud, "Le Moïse de Michel-Ange", in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 123).

⁴⁷³ Je renvoie à l'ouvrage de Freud *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (Paris, Gallimard, 1986) et, en particulier, à sa conclusion (pp. 242-244).

⁴⁷⁴ "La logique de l'élaboration freudienne sur la féminité conduit à une impasse : l'Œdipe féminin y paraît sans autre avenir qu'une régression à la phase pré-œdipienne de la relation à la mère" (Serge André, *ibid.*, p. 217).

On passe ainsi de l'aphorisme freudien qui fait de "la femme" un devenir plus qu'un état inné et immuable, à la fameuse formule lacanienne provocante "La Femme n'existe pas" sauf à barrer le La. Lacan s'attachera à lever le voile posé par Freud sur un savoir concernant la jouissance féminine en déplaçant la question vers une théorie du langage : Lacan mettra en évidence la jouissance féminine comme relevant de la logique du manque, d'un manque à dire, en tant qu'aucun signifiant n'est en mesure de rendre compte de cette jouissance dite féminine. C'est ainsi que Lacan "mettra l'accent moins sur la fonction de l'*identité* féminine que sur celle de la jouissance féminine, et moins sur la castration et la revendication qui en découle que sur la *division* que le primat du phallus introduit chez la fille"⁴⁷⁵. La jouissance féminine est donc au-delà du phallus, puisqu'elle se situe hors signifiant⁴⁷⁶.

Cette Autre jouissance s'inscrit dans une logique d'un "*pas-tout*" signifiant à l'instar du "*pas-tout*" qui régit l'Autre inconscient. En effet, l'inconscient comme trésor des signifiants, comme Autre, ne constitue pas un tout : l'Autre inconscient, "constitué des signifiants insus du sujet"⁴⁷⁷, comporte un trou, un manque : "tout ne peut pas virer à la comptabilité signifiante"⁴⁷⁸.

Ce que l'on a appelé l'Autre sexe ne peut donc pas être identifié :

Le concept de la féminité dans la psychanalyse, avec ses évocations d'inconnu, d'énigme, d'inaccessibilité bien connues, trouve ainsi un appui, non pas tant sur le un de la différence que sur l'altérité réelle, ce qui est absolument autre et se dérobe fondamentalement à l'épinglage identificatoire, à la classification⁴⁷⁹.

Ce qui fait trou, ce qui ne peut s'inscrire dans l'inconscient, c'est la différence des sexes, que Lacan, avec son art de la formule habituel, formulera par "il n'y a pas de rapport sexuel". En entendant ici "rapport" dans le sens de

⁴⁷⁵ Serge André, *ibid.*, p. 217.

⁴⁷⁶ Gardons à l'esprit que le phallus n'est pas synonyme de pénis et n'est pas l'organe qu'il symbolise ; ce n'est pas l'organe en érection comme symbole que l'on vénérât dans les rituels de l'Antiquité grecque, à l'image de la statue du sexe en érection à l'entrée de Beulah dans *PNE*. La psychanalyse installe en effet le phallus comme "signifiant en position d'exception par rapport aux autres signifiants, [...] un opérateur logique dans le discours de l'inconscient" (Patrick Valas, *Les dimensions de la jouissance*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Erès, 1998, p. 84). A propos de la fonction symbolique du phallus, "c'est en tant qu'il est là ou n'est pas là, que s'instaure la différenciation des sexes. Ce phallus, la femme ne l'a pas symboliquement. Mais n'avoir pas le phallus symbolique, c'est en participer à titre d'absence, c'est donc l'avoir en quelque sorte. Le phallus est toujours au-delà de toute relation entre l'homme et la femme" (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, pp. 152-153).

⁴⁷⁷ Castanet, *Le regard à la lettre*, p. 138.

⁴⁷⁸ Castanet, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁷⁹ Geneviève Morel, *Ambiguïtés sexuelles. Sexuation et psychose*, Paris, Anthropos, 2000.

complémentarité ou harmonie entre les sexes, la formule lapidaire souligne qu'aucune symétrie n'existe entre les sexes, ce dont le schéma de la sexuation rend d'ailleurs compte dans la manière dont aucune flèche ne se rencontre, signalant par là ce que l'on pourrait appeler le "rendez-vous toujours déjà manqué" entre les sexes.

Qu'il n'y ait pas de rapport sexuel n'arrête pas la rencontre de l'homme avec la femme, mais la marque seulement d'incomplétude. Chacun s'accommode avec la fortune que le réel du sexe impose⁴⁸⁰.

Ce que l'aphorisme lacanien indique également, c'est que "la psychanalyse ne peut pas écrire la loi universelle de ce rapport"⁴⁸¹.

Se dessine ici "le décalage entre le réel de la science et réel de la psychanalyse"⁴⁸². Contrairement à la biologie ou la génétique qui, d'un non-savoir cherche à élaborer des théories ou lois universelles, la psychanalyse ne vise nullement la généralité ou l'universel, mais tente d'élaborer des réponses au cas par cas, en "part[ant] de la vérité qui détermine [chaque] sujet"⁴⁸³.

Ainsi, contrairement à la biologie ou l'éthologie qui *écrit* la différence sexuelle en terme de modèles de comportement, de gamètes ou de génotypes, la psychanalyse ne peut *écrire* ce rapport car "le sexe ne s'aborde dans l'inconscient que par le biais du langage"⁴⁸⁴.

La psychanalyse met plutôt à jour un savoir particulier qui interdit toute certitude et toute écriture d'une loi universelle quant à la sexuation et le rapport du sujet au langage.

La psychanalyste Geneviève Morel place l'ambiguïté comme fondamentale et au cœur du sujet, dans la langue, l'équivoque, "le double sens d'où découle l'incertitude et dont dépend l'énigme"⁴⁸⁵. En outre, il n'est qu'à se pencher sur la question que pose l'hystérique, "Suis-je homme ou femme ?", ou bien la difficulté de certains êtres

⁴⁸⁰ Juan-David Nasio, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁸¹ Morel, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸² *ibid.*, p. 19.

⁴⁸³ *ibid.*, p. 23.

⁴⁸⁴ *ibid.*, p. 20.

⁴⁸⁵ *ibid.*, p. 8.

humains, indépendamment de leur sexe anatomique, à se ranger du côté homme ou du côté femme, pour comprendre, qu'en la matière, l'incertitude est de mise⁴⁸⁶.

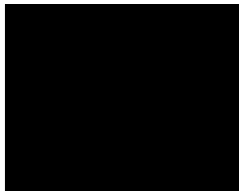
Ce sont ces position masculine et position féminine, avec leur mode de jouissance, dont Lacan rend compte en établissant les formules de la sexualité inconsciente⁴⁸⁷, "sexualité" que Lacan entend comme se reconnaître homme ou femme, et non être homme ou femme, laissant en cela derrière lui l'aphorisme freudien "l'anatomie est le destin".

Là où Freud a buté, sur l'énigme de la féminité, le "continent noir"⁴⁸⁸ comme il l'écrit, Lacan a tenté de formaliser, par ses formules de la sexualité, ce réel impossible à dire, ce jouir hors parole, qu'est la jouissance féminine.

Nous connaissons l'intérêt que Lacan a porté à la littérature, la façon dont il a interrogé la poésie pour la nouer avec et éclairer sa pratique et sa conceptualisation analytiques⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ "On peut aussi vouloir passer de l'autre côté, par un "déclat", comme le disent certains transsexuels, ou bien continûment, si on croit avoir toujours baigné dans le contresens depuis sa naissance" (Geneviève Morel, *ibid.*, p. 9).

⁴⁸⁷ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XX, p. 73 :



Les deux colonnes du tableau correspondent à deux options d'identification sexuée : le côté gauche correspond à la position dite masculine, le côté droit à la position dite féminine. Ces deux inscriptions correspondent à deux inscriptions différentes quant à la jouissance, l'une dite phallique, et une jouissance Autre. Notons que la division ne correspond pas forcément à la division anatomique du sujet, "le choix de la position subjective se déterminant dans le discours même du sujet" (Serge André, *ibid.*, p. 227).

L'intérêt de l'utilisation de mathèmes ou de la formalisation mathématique qui traversent l'œuvre de Lacan permettent "d'annuler la fantasmagorie, de réduire l'imaginarisation corrélatrice de toute compréhension" (Gérard Miller, *op. cit.*, p.85). "La formalisation mathématique est notre but, notre idéal. Pourquoi ? — parce que seule elle est mathème, c'est-à-dire capable de se transmettre intégralement" (Lacan, *Le Séminaire*, Livre XX, p. 108).

⁴⁸⁸ "De la vie sexuelle de la petite fille, nous en savons moins que celle du petit garçon. [...] ; la vie sexuelle de la femme adulte est bien encore pour la psychologie un *dark continent* " (Freud, *La question de l'analyse profane*, Paris, Gallimard, 1985, p. 75).

Dans cette logique, peut-être pouvons-nous voir dans quelle mesure la fiction cartésienne, dans sa pratique de la lettre, interroge ce réel, et quelles voies l'artiste emprunte pour "explor[e] les voies aporétiques — la "route aveugle" ⁴⁹⁰ de la question de la jouissance féminine.

1. LE COQUILLAGE DES SIRENES

"D'étranges résonances et une sorte de complicité" ⁴⁹¹ lient la nouvelle "Reflections" et le parcours effectué par Lacan dans le séminaire XX. La scène fictionnelle semble en effet présentifier la recherche et la formulation lacaniennes de la sexuation inconsciente ainsi que les modes de jouissance propres à chacun des sexes.

On rencontre dans la nouvelle un monde fantasmagorique scindé par un miroir qui découpe cet univers clos en deux parties symétriques fonctionnant sur le mode de l'inversion systématique. De prime abord, la diégèse installe un monde organisé autour d'une dualité imaginaire dont le pivot est le vaste miroir installé au centre de la pièce : "With a touching fidelity, the mirror duplicated the room and all it contained" (85). Ce couple imaginaire s'écrit au gré de la polarité grammaticale des déterminants, "this and that" (88), des adverbes, "here or there" (88), en tant que "symbolic matrix of this and that, hither and thither, outside and inside" (88) ⁴⁹².

Ce phénomène spéculaire s'incarne dans le personnage de l'hermaphrodite clouée dans un fauteuil roulant, créature portant la double inscription de la différences des sexes. De même, le prénom-palindrome du

⁴⁸⁹ Il s'intéressera par exemple à James Joyce et à son œuvre, en particulier en ce qui concerne la fonction du père. Il reviendra également sur la question du symptôme et ce qu'il appelle le "sinthome".

⁴⁹⁰ Michèle Rivoire, "Une faille dans la logique de l'univers : lectures parallèles de *La maladie de la mort*, de Marguerite Duras, et du *Séminaire XX*, de Jacques Lacan", in Paccaud-Huguet J. & Rivoire M. eds., *Etudes de poésie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 125.

⁴⁹¹ Rivoire, *op. cit.*, p. 132. Je renvoie à l'intégralité de l'article de Michèle Rivoire et son encouragement à "lire et relire" (125) le texte de Duras et le *séminaire XX*, *Encore* de Lacan et, plus particulièrement, à la façon dont émerge de l'article ce qui rapproche l'artiste du psychanalyste : leur "usage particulier de la langue et de la lettre" (125).

⁴⁹² Laurent Lepaludier considère le miroir comme un "objet herméneutique révélant le texte et sa perspective. [...]. Le miroir, objet central à valeur symbolique, reflète la nouvelle, sa structure, ses figures privilégiées et son jeu intertextuel" ("Passages du miroir et miroirs du passage dans "Reflections" d'Angela Carter", *Etudes britanniques contemporaines*, numéro 14, 1998, p. 17). Je renvoie par ailleurs à l'intégralité de l'article de Laurent Lepaludier qui analyse en détail l'inscription protéiforme de la figure du miroir, en tenant compte que "le miroir tendu au lecteur contraint le lecteur à prendre conscience des réfractions de sa connaissance à la suite du narrateur, car il n'existe pas de savoir sans perspective, et donc sans limitation" (*op. cit.*, p. 23).

personnage de la jeune fille, Anna, est l'emblème de cette symétrie si l'on place une coupure-miroir en son milieu.

Ce qui caractérise ces deux personnages est la position de maîtrise qu'elles possèdent quant à cette symétrie, puisqu'elles sont, pour ainsi dire, détentrices d'une chose et de son reflet : tandis que l'hermaphrodite est détentrice d'un sexe et de son "inversion" anatomique, la jeune fille est détentrice d'un savoir qui va bien au-delà de la simple inscription onomastique, ainsi que le précise l'hermaphrodite : " "The name of my niece is Anna," she said to me, "because she can go both ways. As, indeed, I can myself, though I am not a simple palindrome" " (89).

Cette capacité à aller d'un côté et de l'autre du miroir que possèdent la tante et sa nièce leur est réservée dans ce monde fantastique : ce savoir est en effet interdit au personnage homodiégétique qui narre l'histoire à la première personne.

Si l'on s'en tient à cette présentation sommaire, nous pourrions résumer la nouvelle à une histoire de rapports difficiles, voir impossibles, entre des personnages et, comme c'est souvent le cas dans les textes de Carter, entre des hommes et des femmes.

Dans la nouvelle "Reflections", le monde représenté est scindé en deux, les deux côtés accessibles aux personnages de la tante et de la nièce, l'homme n'ayant accès qu'à l'un des deux côtés. A l'instar de la critique cartérienne qui a fréquemment lu les textes en terme imaginaire et duel (dans les deux sens du terme), c'est-à-dire en terme d'opposition, de différence et de revanche des femmes et des hommes, nous pourrions être tentés de rester sur ce terrain.

Dans cette logique, la nièce et l'homme peuvent être considérés comme les figures inversées de la femme maltraitée et de l'homme persécuteur que la critique féministe tend à mettre en évidence : dans le cas de "Reflections", c'est en effet la femme qui a le fusil et le pouvoir et qui asservit l'homme, tandis que ce dernier subit les assauts de "sexe" communément soumis⁴⁹³.

Certains termes et explications émanant de l'homme qui est passé de l'autre côté du miroir engagent également à percevoir le monde de l'autre côté en terme d'opposition symétrique : "my mirror self" ; "my other or anti-eyes" ; "the other room, the other house, the other wood" : "my mirror anti-twin" (93). De la même manière, le tricot infini de l'hermaphrodite se déroule "contrariwise" puisque "Anna's aunt was knitting from left to right" (93), sans oublier le mystérieux coquillage : "The whorls of the shell went the wrong way. The spirals were reversed. It looked like the mirror image of a shell" (82).

Mais, de ces observations, une interrogation émerge : le lecteur ne doit-il pas résister au pacte de lecture que semble suggérer le titre de la nouvelle ? Le miroir est en effet le centre diégétique et, ainsi que l'affirme Laurent

⁴⁹³ "Le jeu d'inversion des rôles masculin et féminin de roman gothique transforme le stéréotype gothique de la jeune fille innocente en créature maléfique et l'homme en victime" (Lepaludier, *ibid.*, p. 17).

Lepaludier, il est également "là pour orienter la lecture"⁴⁹⁴. Il pourrait être tentant, il est vrai, de jouer de cet objet spéculaire comme matrice de lecture et d'écriture. Mais, une lecture centrée sur l'effet-miroir permet-elle de contourner et déjouer totalement le jeu des identifications imaginaires par exemple ? Il nous semble en tout cas qu'en allant sur le terrain du reflet, du double, et du différent, nous demeurons du côté du semblable et du même, évacuant par là une véritable altérité, la dimension de l'Autre introduit par Lacan⁴⁹⁵.

Ne serait-il pas réducteur de convertir "Reflections" en une simple fable symbolique ou allégorique sur l'exploration du féminin par le masculin ? Venant étayer ce point de vue, nous noterons en passant que certains critiques ont mis en exergue le fait que Carter, une femme, endossait les habits d'un homme en "choisissant" un narrateur à la première personne masculin.

Il nous semble primordial de ne pas fermer la porte à la dimension de l'Autre dans la nouvelle, cet Autre en tant qu'autre pour les deux sexes, c'est-à-dire en tant qu'altérité radicale, tout en s'interrogeant sur cette jouissance comme ce qui fait barrière au savoir.

Ainsi, lorsque, au gré d'une de ses promenades dans la forêt, cet homme ramasse un coquillage, puis est capturé par la jeune fille et emmené dans la pièce dans laquelle se trouve l'hermaphrodite, sorte de pièce limnique entre les deux mondes du miroir, il devient "l'homme qui en savait trop [et est] contraint de traverser le miroir"⁴⁹⁶. Cette sentence prononcée par la tante est le résultat d'un acte transgressif : c'est bien de transgression dont il s'agit lorsque l'homme veut à tout prix s'approprier le coquillage, objet insolite en ces lieux.

A shell so far from the sea! When I tried to grasp it in order to pick it up and examine it the better, I found the act unexpectedly difficult and my determination to lift it quickened although, at the time, I felt a shiver of fear for it was so very, very heavy and its contours so chill that a shock like cold electricity darted up my arm from the shell, into my heart. I was seized with the most intense disquiet; I was mystified by the shell. [...]. There was some indefinable strangeness in its shape I could not immediately define. It glimmered through the grass like a cone of trapped moonlight although it was so very cold and

⁴⁹⁴ Lepaludier, *ibid.*, p. 9.

⁴⁹⁵ Je renvoie à Geneviève Morel qui problématise cette question au regard de la différence des sexes, en pointant un des écueils de certaines féministes. Concernant les traits différentiels caractérisant chacun des deux sexes, la psychanalyste s'interroge : "Mais s'agit-il vraiment de ce que l'on vise par "différences des sexes" ? [...] on ne spéculé que sur des traits différentiels et ce qui est vraiment différent s'échappe, car la pensée de la différence ramène toujours au Un et à l'identification. N'est-ce pas d'ailleurs une difficulté du féminisme ? Chaque fois qu'il revendique le droit à la différence, il revendique le droit à l'égalité et finalement à l'identité. Ce qui est perdu est la différence non identifiable, c'est-à-dire l'altérité, la spécificité, qui étaient précisément l'enjeu de départ" (*ibid.*, p. 78). Nous pouvons ici probablement établir un pont avec une affirmation de Lorna Sage concernant Angela Carter : "[...] any strategy that valorizes women as outsiders is suspect" (Introduction to *Flesh and the Mirror*, Lorna Sage ed., p. 13).

⁴⁹⁶ Lepaludier, *ibid.*, p. 9.

so heavy it seemed to me it might contain all the distilled heaviness of gravity itself within it. I grew very much afraid of the shell; I think I sobbed. Yet I was so determined to wrench it from the ground that I clenched my muscles and gritted my teeth and tugged and heaved. Up it came, at last, and I rolled over backwards when it freed itself. But now I held the prize in my hands, and I was, for the moment, satisfied (82).

Ignorant tous les indices signalant l'inquiétante étrangeté (et dont la narration rétrospective porte d'ailleurs la trace dans la conjonction "although") et, donc, le danger éventuel du coquillage, l'homme entend s'octroyer l'objet, qui n'a que plus de valeur qu'il lui semble inaccessible. En arrachant cet objet qui scintille dans l'herbe malgré, ou plutôt à cause de la forte résistance, c'est une parcelle imaginaire d'un savoir, comme petit morceau arraché à un Autre énigmatique⁴⁹⁷, dont l'homme entend se rendre maître.

En ce sens, le coquillage fait figure d'objet *a* en tant que substitut de réponse à l'énigme de l'Autre. Il est fondamental d'aller au-delà de la représentation du coquillage, de la chose représentée, par delà l'effet miroir de la chose et de sa représentation, pour s'arrêter au signifiant même, à "shell". En tant que représentation de l'objet *a*, "shell" imagine une énigme, signifie en quelque sorte une non-réponse à une question qui insiste sans cesse et que l'on retrouve inscrite dans le *graphiein* même du signifiant.

Le signifiant se présente comme une coquille vide au double sens du terme, qui, au-delà de toute signification, inscrit la question du féminin ("she/ll") et de ce continent noir ("s/hell"), à l'intersection desquels apparaît le masculin ("s/he/ll"). Il n'est donc pas surprenant que, dans la nouvelle, en marge de la découverte du coquillage, la voix de la jeune fille se fasse entendre, "that witching voice" (83) qui, à l'image de la voix des Sirènes dans *l'Odyssée*, présente cette jouissance Autre, inaccessible et opaque, "l'Autre comme lieu où ça se sait"⁴⁹⁸. Il s'agit également, dans *PNE*, de cette "nameless zone, where we would find the key to an imaginable secret" (126) qu'Evelyn et la troupe de Zero entendaient explorer dans l'espoir d'une révélation sur cet Autre inaccessible qu'incarne Tristessa.

Cette rencontre du féminin n'est pas dénué d'angoisses pour cet homme ainsi que la citation ci-dessus le montre, affects qui vont jusqu'à l'épanchement de sanglots et de larmes, sorte de substituts métaphoriques pour un autre épanchement qui résulterait d'un acte sexuel. La voix enjôleuse de la jeune fille qui fait stopper le chant du merle faute de pouvoir rivaliser avec elle, n'en est pas moins menaçante, dans la vision du narrateur tout au moins ; il la caractérise en effet comme "a voice that pierced the senses of the listener like an arrow in a dream" (82).

Confronté à cet Autre qu'il ne fait pour l'instant qu'entendre, il fait figure d'Ulysse dans la façon dont, à l'image du héros homérique et de ses compagnons, il insiste sur ce qui résiste, refusant de ne pas savoir. En d'autres termes, c'est la barre posée sur l'Autre⁴⁹⁹ qu'il entend faire vaciller. Il remet ainsi en cause la faille dans l'Autre

⁴⁹⁷ Nous pensons ici aux défenses d'ivoire arrachés par les colons à l'Autre colonial chez Joseph Conrad.

⁴⁹⁸ Kaufmann, *ibid.*, p. 258.

⁴⁹⁹ Lacan note cette barre posée sur l'Autre S().

puisqu'il croit avoir trouvé un objet de prix et convoité ("prize") qui puisse le satisfaire ("satisfied") pleinement. De cette faille, il préfère n'en rien savoir⁵⁰⁰, et y supplée par cet objet bouche-trou.

2. LE TROU DANS L'AUTRE

Le trou, la faille dans l'Autre, est au cœur de la nouvelle, figurée par la métaphore du tricot et de la maille perdue. Le personnage de l'hermaphrodite convoque les figures mythologiques de Pénélope et des Parques à travers leur position de maîtrise sur le destin, dont le tissage pour l'une, et le filage pour les autres, se font l'emblème.

Lorsque l'homme est conduit de force dans cette sorte d'anti-chambre qu'occupe l'hermaphrodite, il y découvre un long écheveau gris qu'il prend d'abord pour une gigantesque toile d'araignée, avant de s'apercevoir que cette trame grise et filandreuse est en réalité produite par les aiguilles à tricoter en os de la créature. Il y a effectivement de la Pénélope chez cette créature qui produit indéfiniment cette espèce d'écharpe de mailles, et du féminin : "Le tricot "exécuté de proche en proche par mailles et rangs successifs" reste aujourd'hui essentiellement féminin ; et les femmes savent dire pourquoi : le tricot, ça ne finit pas"⁵⁰¹. Ce sont des longueurs et des longueurs de cette chaîne de mailles que le narrateur découvre dans la pièce ("There were yards and yards of it in the room, perhaps even miles and miles of it" 87), et que la femme produit de manière ininterrompue, "knitting, knitting, knitting away" (91)⁵⁰².

Nous pensons ici aux différents nœuds et nouages que Lacan mêlait et démêlait au cours de ses séminaires et, plus particulièrement au nœud borroméen⁵⁰³. Les trois ronds de ficelle qui le composent tiennent ensemble ; et si l'un de ces fils est coupé, le rond de ficelle se défait. Tel est bien, en quelque sorte, le principe même du tricot :

⁵⁰⁰ Nous renvoyons à la remarque éthique de Jacques Lacan qui introduit *Le séminaire XX, Encore* et le chapitre "De la jouissance" : "[...] je me suis aperçu que ce qui constituait mon cheminement était de l'ordre du *je n'en veux rien savoir*."

C'est sans doute ce qui, avec le temps, fait qu'*encore* je suis là, et que vous aussi, vous êtes là. Je m'en étonne toujours... *encore*" (p. 9).

⁵⁰¹ Eugénie Lemoine-Luccioni, *ibid.*, p. 21.

⁵⁰² Ces participes présents font écho au "Giving, giving, giving, she had died [...]" (Woolf, *To the Lighthouse*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 203) d'une autre femme au tricot : nous pensons ici à Mrs Ramsay et à son ouvrage de tricot qu'elle n'achèvera jamais, "[w]ith its crisscross of steel needles at the mouth of it" (Woolf, *op. cit.*, p. 37).

⁵⁰³ Je renvoie au *Séminaire XX, Encore*, au chapitre intitulé "Ronds de ficelle" (pp. 107-123).

il suffit qu'une maille se perde, qu'un trou se forme, pour que tout le nouage se défasse. Et c'est le problème auquel se trouve confrontée l'hermaphrodite qui, le matin même, a perdu une maille, "only one little stitch" (88).

Nous comprenons alors que c'est par ce trou dans la trame que le coquillage a pu s'échapper et ébranler ainsi toute la cohérence du système ; et cela explique l'ardeur de la nièce à remettre la main, à tous prix, sur cet objet. Une fois le coquillage retrouvé, la nièce le lancera à travers le miroir afin de suturer la faille qu'il avait produite. La logique de ce système se situe du côté d'un Un fusionnel, imaginaire, présenté comme "a system of equivalences" (9), du côté du tout où tout se tient et où rien ne doit fuir.

Le procédé qui propulse le coquillage d'abord, puis l'homme ensuite dans l'autre monde, tient de l'auto-engendrement ou de l'auto-identification, si tant est que le terme puisse "représenter" quelque chose. En effet, c'est lorsque le coquillage rencontre sa propre image dans le miroir qu'il disparaît pour un monde et existe dans l'autre. De même, Anna demande à l'homme de s'enlacer et de s'embrasser lui-même dans le miroir pour effectuer la traversée, dans un mouvement que l'on pourrait qualifier d'"auto-incestueux", et qui n'est d'ailleurs pas sans produire chez lui une jouissance certaine, sorte d'aphanis où l'homme, sujet et objet à la fois, semble se dissoudre :

I thought these lips would be cold and lifeless; that I would touch them but they could not touch me. Yet, when the twinned lips met, they cleaved, for these mirrored lips of mine were warm and throbbled. This mouth was wet and contained a tongue, and teeth. It was too much for me. The profound sensuality of this unexpected caress crisped the roots of my sex and my eyes unvoluntarily closed whilst my arms clasped my own tweed shoulders. The pleasure of the embrace was intense; I swooned beneath it. When my eyes opened, I had become my own reflection. I had passed through the mirror [...]
(92).

Une fois de l'autre côté du miroir, le monde n'apparaît pas véritablement en motifs inversés aux yeux du narrateur, même si, au départ, c'est précisément sur le mode du reflet et de l'inversion qu'il tente de rendre compte des phénomènes d'altérité auxquels il est confronté. Même si la lumière est devenue noire, même si, pour avancer, l'homme doit maintenant reculer, même s'il n'est plus question d'attraction terrestre mais d'attraction atmosphérique dans ce nouveau monde, l'homme est bel et bien face à une dimension Autre comme lieu d'une altérité absolue.

Le récit en porte la trace à travers les figures qui rendent compte d'un impossible à dire ; ni métaphore, ni oxymore, le narrateur juxtapose des termes qui figurent cette étrangeté radicale : "this liquid silence" (95) ; "it [the air] was as solid as water" (95) ; "a visible silence" (96). Plus qu'une saturation des sens, l'univers décrit évoque des "paradis artificiels", et n'est pas sans rappeler l'univers poétique baudelairien :

La	nature	est	un	temple	où	de	vivants	piliers
Laissent	parfois		sortir	de	confuses	paroles		;
L'homme	y	passé	à	travers	des	forêts	de	symboles
Qui	l'observe		avec	des	regards			familiers.
Comme	de	longs	échos	qui	de	loin	se	confondent
Dans	une		ténébreuse		et	profonde		unité,

Vaste comme la nuit et la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.⁵⁰⁴

Ici, le regard du narrateur n'est pas familier au déchaînement et au chaos sensoriels qu'il traverse puisqu'il n'existe aucune "correspondance" ni opposition entre ce déferlement débridé et les sens qu'il connaît du monde familier d'où il vient ; ils sont tout simplement différents :

[...] the dense fluidity of the atmosphere did not transmit sound as sound, but, instead, as irregular kinetic abstractions etched upon its interior, so that, once in the new wood, a sinister, mineral, realm of undiminishable darkness, to listen to the blackbird was to watch a moving point inside a block of deliquescent glass. I saw these sounds because my eyes took in a different light than the light that shone on my breast when my heart beat on the other side of it (96).

Monde de la singularité poussée à son extrême puisque le langage défaille à le dire ("I cannot tell you, since there is no language in this world to do so" 96), à l'image des couleurs elles-mêmes indicibles ("vivacious yet unnamable colours" 97).

Le narrateur a finalement rejoint un monde où règne le non-rapport⁵⁰⁵, autrement dit, la disjonction.

La complexité diégétique atteint un paroxysme lorsqu'il s'agit pour le narrateur d'évoquer la mise à mort de la jeune femme. Il la tue en effet d'un coup de fusil en tenant compte, évidemment, de tout le processus d'opposition et de renversement qui affecte chaque geste. La description de cette scène atteint, nous semble-t-il, un point limite dans la représentation possible et, donc, dans la compréhension pour le lecteur. A travers cette opacité diégétique⁵⁰⁶ s'inscrit ici véritablement quelque chose de cette altérité impossible à "signifiantiser".

Devons-nous voir dans cet épisode la réussite poussée à son extrême, jusqu'à un point de pas-de-sens, de l'inscription de l'énigme du féminin, dans une position aporétique que nous formulerons ainsi : l'impossible à lire l'impossible à dire ?

Nous remarquerons malgré tout que, de toute évidence, le narrateur ne prend pas véritablement la mesure de l'indicible de l'énigme qu'il affronte. Lorsqu'il fait allusion aux couleurs inexprimables sauf à utiliser "an inverted language you could never understand if I were to speak it" (96), il est dans l'illusion qu'un tel langage existe, d'une part, et que, d'autre part, il parle ce langage qui n'a qu'une existence imaginaire.

⁵⁰⁴ Charles Baudelaire, "Correspondances" in *Les fleurs du mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 13.

⁵⁰⁵ Dans son article "Les paradigmes de la jouissance", Jacques-Alain Miller envisage le *Séminaire XX* comme le Séminaire des non-rapports : "[...] la disjonction du signifiant et du signifié, la disjonction de la jouissance et de l'Autre, la disjonction de l'homme et de la femme sous la forme *Il n'y a pas de rapport sexuel*" (p. 25).

⁵⁰⁶ Nous noterons au passage que la complexité et l'obscurité diégétiques de la nouvelle, bien qu'inscription de l'aporie langagière, constitue un aspect qui a rebuté et agacé certains lecteurs que nous avons rencontrés.

Le narrateur de "Reflections" nous rappelle en ceci le narrateur de *PNE*, Evelyn : tous deux font "semblant de savoir" et, dans leur narration post-diégétique à la première personne, font "semblant du savoir"⁵⁰⁷. Semblant, car cette "jouissance spécifiquement féminine s'éprouve mais ne se dit pas : elle ne s'inscrit pas dans le procès du langage"⁵⁰⁸.

Tous deux sont allés voir du côté de l'énigmatique féminin, Evelyn comme transsexuel, le promeneur de "Reflections" comme explorateur de l'autre côté du miroir. Il s'agit bien de semblant car l'on n'a accès à cet Autre énigmatique que par un voile, cette toile d'araignée qu'à son tour, il trouvera avec un coup de fusil.

Le miroir est certes un objet de connaissance et un lieu de "passage" pour reprendre une partie du titre de l'article de Laurent Lepaludier, mais, comme semblant, c'est avant tout un "miroir aux alouettes", dans sa dimension d'illusion et d'incertitude.

Quelque chose de l'habillage fantasmatique se délite du côté du narrateur. C'est au niveau du regard du narrateur que la dimension d'un manque dans l'Autre apparaît, faisant chuter le narrateur de sa position de maîtrise. Le regard "vient alors fonctionner au niveau du manque-à-voir, comme trace de la coupure sur l'objet dans la pulsion scopique"⁵⁰⁹.

Lorsqu'Anna renvoie le coquillage d'où il vient, le narrateur se décrit dans une position imaginaire de maîtrise des deux images, celle de la jeune fille et celle de son reflet, regard sur l'extérieur et sur l'intérieur : "I saw her raise her arm to throw the shell into the mirror and I saw her mirrored arm raise the shell to throw it outside the mirror. Then she threw the duplicated shell" (89). Et pourtant, une fois de l'autre côté, il est confronté à une image manquante alors qu'il observe ce qu'il croyait être un être plein, l'hermaphrodite :

One half of its face was always masculine and the other, no matter what, was feminine; yet these had been changed about, so that all the balances of the planes of the face and the lines of the brow were the opposite of what they had been before, although one half of the face was still feminine and the other masculine. Nevertheless, the quality of the difference made it seem that this altered yet similar face was the combination of the reflection of the female side of the face and the masculine side of the face that *did not appear* in the face I had seen beyond the mirror; the effect was as of the reflection of a reflection, like an exemple of perpetual regression, the perfect self-sufficient nirvana of the hermaphrodite (94).

Le syntagme verbal, en italiques dans le texte, indique bien ce point aveugle d'où l'homme ne voit pas mais qu'il perçoit comme une image manquante, de sorte que ce regard est véritablement "ce qui, dans le champ du visible

⁵⁰⁷ Jacques-Alain Miller, "Théorie de la langue", *Ornicar ?*, n° 1, Janvier 1975, p. 21.

⁵⁰⁸ Michel Lapeyre, Marie-Jean Sauret, *Lacan. Le retour à Freud*, Toulouse, Milan, 2000, p. 29.

⁵⁰⁹ Paccaud-Huguet, "Wordsworth et Joyce : l'événement de la lettre, un moment qui fait tache et touche", Josiane Paccaud-Huguet et Michèle Rivoire eds., *ibid.*, p. 143.

fait trou"⁵¹⁰. Alors que face au coquillage comme substitut à l'Autre, l'homme "saw the nature of the teasing difference"⁵¹¹ (83), il est maintenant face à un manque, qui n'est sans doute pas sans lien avec le manque constitutif de l'angoisse de castration⁵¹². C'est donc articulé à un manque que le regard perçoit l'Autre. Et, en fait, l'homme dénie ce manque en y suppléant par une image ("as" ; "like"), celle de l'hermaphrodite comme être mythique, l'androgynie du discours d'Aristophane dans *Le banquet* de Platon, cet être double qui se suffit à lui-même, et qui, dans sa double inscription sexuelle, dénie la différence des sexes en même temps qu'il en inscrit la conjonction et, donc, le rapport. N'oublions pas qu'en ce qui concerne l'angoisse de castration, "la figure de femme phallique [est] inventée par le sujet pour tromper la peur due à la constatation du manque sur le corps de l'autre"⁵¹³.

Là encore, ce narrateur évoque Evelyn de *PNE*, dans le sens où ce dernier envisage sa relation amoureuse avec Tristessa, le travesti, comme lui aussi une façon de recréer cette image mythique d'un être plein :

[...] every modulation of the selves we now projected upon one each other's flesh, selves — aspects of being ideas — that seemed, during our embraces, to be the very essence of our selves; the concentrated essence of being, as if, out of these fathomless kisses and our interpenetrating, undifferentiated sex, we had made the great Platonic hermaphrodite together, the whole and perfect being [...] (148).

Nous noterons que nous retrouvons également dans *PNE* la même défaillance du langage à dire cette rencontre avec l'Autre, ainsi que le précise le narrateur : "Speech evades language. How can I find words the equivalent of this mute speech of flesh [...]" (148).

L'écharpe de tricot suscite une image : l'évocation du lieu de l'Autre ainsi que l'a abordé Lacan dans le *Séminaire XX*, et inscrit dans le mathème S(), signifiant du A en tant qu'il est barré : Lacan a montré que cet Autre, "comme lieu il ne tient pas, qu'il y a là une faille, un trou, une perte. L'objet *a* vient fonctionner au regard de cette perte.

⁵¹⁰ Castanet, *Le regard à la lettre*, p. 119..

⁵¹¹ Nous renvoyons au titre d'un chapitre du livre d'essais de Carter publié après sa mort, *Expletives Deleted*, "La Petite Différence" et l'exergue qui l'accompagne : "Vive la petite différence! Old French saying" (*op. cit.*, p. 159). Carter explique dans l'introduction de son ouvrage la raison d'être de son titre : "And since my life has been most significantly shaped by my gender, there is a section titled "La Petite Différence" " (*op. cit.*, p. 5).

⁵¹² "Le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de castration" (Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, pp. 69-70).

⁵¹³ Paccaud-Huguet, *Women in Love : de la tentation perverse à l'écriture*, p. 22.

C'est là quelque chose de tout à fait essentiel à la fonction du langage"⁵¹⁴. On pense bien sûr au tricot infini de l'hermaphrodite qui se troue, ainsi qu'au coquillage qui vient obturer le manque laissé par la maille défaite.

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, c'est bien sûr le manque dont le narrateur a pu faire l'expérience : c'est tout d'abord ce trou dans le savoir qu'il entend endiguer en s'appropriant le coquillage en vue de le faire étudier dans un musée ("they would inspect it and test it and tell me what it might be" 83). C'est aussi le manque inhérent à la question du regard qu'il suture : là, c'est le regard même qui fonctionne comme *a* pour obturer le manque.

En combinant ces deux expressions de la faille dans l'Autre et le signifiant "shell", nous en arrivons à *la* femme comme ce qui a rapport à cet Autre, et à la jouissance féminine dans son lien avec ce trou réel dans le savoir inconscient⁵¹⁵.

3. LE SOUFFLE D'UNE ENIGME

De façon assez troublante, pouvons-nous alors imaginer que l'itinéraire de cet homme serait une sorte de mise en fiction de l'expérience du sujet ainsi que "l'appareille" le schéma de la sexuation ? On y retrouve en effet la façon dont le sujet, côté homme, se trouve confronté à l'Autre, côté femme, Autre qui reste d'ailleurs Autre radical pour l'homme comme pour la femme. Mais l'homme n'a à faire à cet Autre que par l'intermédiaire d'un semblant⁵¹⁶, de *a*, "shell" qui représente et voile l'objet. Nous remarquerons par ailleurs que c'est l'homme ici qui s'inscrit comme semblant pour la jeune femme.

Or, une ambiguïté réside dans les deux personnages d'Anna et de l'hermaphrodite. Outre que son sexe anatomique et son nom attribue à Anna un statut de femme, et que le genre grammatical féminin soit donné à la tante ("I will call her "she" because she had put on a female garment" 87), ces deux personnages font davantage penser aux grandes figures phalliques mythiques classiques, que ce soit Médée, Circé, ou bien Mother à la tête des Amazones de Beulah dans *PNE*. Elle ne peuvent en aucun cas incarner une figure de "sur-femme" qui garantirait une identité féminine⁵¹⁷. D'ailleurs, en ébranlant leur système et en les "déboulonnant" sur la scène

⁵¹⁴ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XX, p. 31.

⁵¹⁵ Dans le schéma de la sexuation, cette position se situe côté femme, dans cette flèche oblique qui va de à S().

⁵¹⁶ "Ce n'a jamais affaire, en tant que partenaire, qu'à l'objet *a* inscrit de l'autre côté de la barre. Il ne lui est donné d'atteindre son partenaire sexuel, qui est Autre, que par l'intermédiaire de ceci qu'il est la cause de son désir" (Lacan, *Le Séminaire*, Livre XX, p. 75).

⁵¹⁷ Ceci correspond aux quanteurs du côté femme qui posent l'inexistence de "figure fondatrice d'un ensemble de femmes. [...] Aucune femme, aucune "sur-femme", n'est à même de fonder l'existence d'un sexe non phallique" (Serge André, *ibid.*, p. 229).

diégétique, la fiction met une barre sur ces figures du Tout, qui est une autre manière de barrer le La qui précède Femme : "Ce ne peut se dire. Rien ne peut se dire de la femme. La femme a rapport à S() et c'est en cela qu'elle se dédouble, qu'elle n'est pas toute, puisque, d'autre part, elle peut avoir rapport avec Φ "⁵¹⁸.

Parallèlement, Anna et la tante vont et viennent de chaque côté du miroir puisque toutes deux "go both ways", et incarnent la façon dont côté femme, le sujet a à la fois rapport au signifiant phallique et au signifiant de l'Autre⁵¹⁹.

Arrêtons-nous un instant sur l'hermaphrodite comme incarnation de la figure de Tiresias. Ainsi que l'affirme le narrateur, "she was Tiresias, capable of prophetic projection" (94) ; mais surtout, grâce à son savoir sur la jouissance des deux sexes, elle présentifie Tiresias, "[who] had known sexual difference from both sides of the divide"⁵²⁰. Bien que Tiresias puisse faire figure d'une forme de complétude à travers son savoir sur la jouissance des deux sexes, nous serions tenté de faire de ce personnage, de façon paradoxale, une figure qui relance la logique du *pas-tout*.

Tiresias est maître d'un savoir, certes, mais c'est un savoir impossible à partager puisqu'il en est le seul et unique détenteur. Il fait donc figure d'exception étant donné qu'il est le seul pour qui le voile sur l'énigme est levé. Sa position d'exception met l'accent sur l'ensemble de tous les autres qui sont en position d'ignorance quant à l'énigme de la jouissance féminine. Il possède donc un savoir impossible à transmettre et, donc, à inscrire dans une logique signifiante. Loin de pacifier le réel de l'énigme du féminin, il permet peut-être de relancer la quête d'une parcelle de ce savoir tant convoité⁵²¹.

Qu'en est-il de l'hermaphrodite dans la nouvelle de Carter ? Elle appartient à la même logique du *pas-tout*, mais d'une toute autre manière. Outre qu'elle et sa nièce mourront en dissolvant l'univers qu'elles fabriquaient et soutenaient en permanence, il semble qu'elles emportent dans la mort l'énigme de leur univers, sans transmettre leur savoir.

⁵¹⁸ Lacan, *op. cit.*, p. 75.

⁵¹⁹ La division de la position féminine s'inscrit dans les deux flèches qui partent de La dans le schéma de la sexualité.

⁵²⁰ Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London, Picador, 1987, p. 330.

⁵²¹ Nous allons dans le sens de Marina Warner qui affirme que le verdict de Tiresias est une "expression of a man's unease about women, and its attempt to answer our unquiet curiosity about the feelings of the opposite sex. Tiresias' utterance is a fiction to lay to rest a perennial conundrum that troubles lovers of both sexes" (*op. cit.*, p. 330). Peut-être la figure de Tiresias atteste-t-elle de la misogynie dans le sens où, en incarnant le manque du manque, il fait surgir l'angoisse derrière laquelle se profile l'horreur de l'Autre. Warner va dans ce sens en affirmant que la réponse de Tiresias "reveals truthfully the anxiety and the envy and the anger about female sexuality which have persisted for so long" (*ibid.*, p. 330).

Ici, une incertitude se fait jour précisément quant à ce savoir : le promeneur passé de l'autre côté du miroir a-t-il pu oui ou non revenir de son voyage au bout de la nuit ? En d'autres termes, l'homme a-t-il pu s'approprier une petite parcelle de ce savoir qui lui aurait permis de retourner de "son" côté ? Il est clair qu'il a su faire avec le fonctionnement en miroir du milieu pour tuer la fille et le chien. Mais en a-t-il véritablement réchappé ? Il est permis d'en douter.

I turned to the mirror as she screamed and dropped her knitting.
 She dropped her knitting as I crashed through the glass
 through the glass, glass splintered round me driving
 unmercifully into my face
 through the glass, glass splintered
 through the glass —
 half through.
 Then the glass gathered itself together like a skilful whore and expelled me. The glass rejected
 me; it sealed itself again into nothing but mysterious, reflective opacity. It became a mirror and
 it was impregnable.
 Balked, I stumbled back (100).

Le miroir devient corps diffractant au sens étymologique du terme : il ne s'agit plus de refléter le monde ou la lumière, mais bel et bien de les composer et les "mettre en morceaux"⁵²². Et nous pouvons penser que le narrateur est pris au piège de ce processus de réfraction-diffraction.

Outre que le texte inscrit et dessine la brisure du miroir comme motif sur la page, tel un calligramme, la syntaxe fait également sens puisque le flux métonymique est brisé, comme haché, en raison des répétitions, du bouleversement dans l'ordre des syntagmes et de l'élosion de déterminants ou de mots connecteurs⁵²³.

Par ailleurs, il nous semble que l'organisation spatiale de l'extrait nous permet de lire les répétitions de "through" davantage comme inscriptions du *lieu* du passage du miroir, comme "entre-deux", que comme passage à proprement parler. La phrase se clôt d'ailleurs sur "half through" : la traversée est stoppée en cours et ne s'effectue qu'à moitié. Il est d'ailleurs intéressant de préciser que l'édition de cette nouvelle de Carter dans la publication des œuvres complètes fait disparaître le point final de la phrase. Ainsi, par-delà la coquille, en l'absence de cette ponctuation, la phrase et, donc, le sujet, restent comme suspendus, en attente, entre deux, *half*

⁵²² Autre chambre, autre miroir brisé : ceux de la scène dans *Orlando* où la reine brise le miroir avec son épée : "Snatching at her golden-hilted sword she struck violently at the mirror. The glass crashed; people came running; she was lifted and set in her chair again; but she was stricken after that and groaned much, as her days wore to an end, of man's treachery" (Virginia Woolf, *Orlando*, Oxford, Oxford University Press, p. 26). Béatrice Didier perçoit dans cette scène une façon pour la reine de "détrui[re] ce qu'elle ne voulait pas voir" et, d'autre part, de rendre sa liberté à Orlando : "liberté d'être homme d'abord, femme, plus tard" (*L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 241).

⁵²³ Nous pensons ici à l'écriture joycienne, à sa fracture et à sa déconstruction, dont l'écriture dite postmoderne fait "usage" et assume l'héritage. "[...] for any writer in the English language, the twentieth century starts on 16 June 1904, Bloomsday, and shows no sign of ending yet" (Angela Carter, *Expletives Deleted*, p. 5).

through. Le tiret précédant "half through" ne vient-il pas également faire coupure et signaler, voire dessiner véritablement la position de l'homme en travers, comme trait horizontal, marqué au travers des bris du miroir ?⁵²⁴.

Ainsi, comme les flèches qui traversent le trait vertical entre les deux côtés du schéma de la sexuation, la traversée et le non-retour du narrateur figureraient alors l'expérience du sujet de la logique du *pas-tout* féminin, expérience qui, peut-on l'imaginer, empêche d'effectuer un retour définitif du côté d'un tout-phallique.

La suture qu'opère finalement le miroir en se refermant de manière hermétique signale ce savoir impossible et inaccessible, et qui reste irrémédiablement Autre. Mais, en même temps, cet acte de suture est suivi d'un fait de coupure à l'endroit de l'hermaphrodite, maintenant dénommée Tiresias. Le mouvement perpétuel des mailles du tricot s'est interrompu, les aiguilles tombent sur le sol, "each one snapped clean in two" (100). L'habillage imaginaire que constituait le tricot laisse alors apparaître une part de réel : les effusions du corps de la vieille femme ("Blood and tears splashed down on her robe" 100), l'atteinte du temps qui la dépouille et la décharne en un éclair, et la réduit en poussière. " "The umbilical cord is cut," she said. "The thread is broken [...]" (101) : coupure fructueuse qui inscrit la castration, mais à laquelle, semble-t-il, le narrateur refuse de se soumettre.

But I was arrogant; I was undefeated. Had I not killed her? Proud as a man, I once again advanced to meet my image in the mirror. Full of self-confidence, I held out my hands to embrace my self, my anti-self, my not-self, my assassin, my death, the world's death (101).

Contrairement à l'épisode du miroir dans "Flesh and the Mirror" qui ouvrait sur une possible advenue du sujet à une dimension de désir et d'amour, "Reflections" se clôture sur une suite de syntagmes énigmatiques. Vue l'irrésolution de la fin et le dernier mot, il semble que le voyage effectué est sans retour.

En tout état de cause, la fin de la nouvelle consigne une aporie référentielle puisque les mots "this world and that world" (101), bien qu'émanant de la bouche de l'hermaphrodite, s'avèrent maintenant sans référent précis ni stable.

Bien que la nouvelle se termine sur le mot "death", il est difficile d'échapper à la grandiloquence des derniers syntagmes, reflet de l'hubris du narrateur, qui, lui mort, fait s'effondrer le monde : "[...] my death, the world's death" (101).

Ce ton qui frise le ridicule sied d'ailleurs tout à fait à la nouvelle dans la mesure où elle en accentue les nuances parodiques. Par exemple, la banalité de certaines images, traces de la subjectivité du narrateur, contrastent avec l'élaboration et la finesse du style par ailleurs : "Panic broke over me like a wave" (90) ; "[...] a shock like cold electricity darted up my arm [...]" (82). Le jeu explicite de la part de l'instance narrative sur l'équivalence entre le fusil et l'organe phallique qu'un discours psychanalytique peut mettre en évidence contribue à rehausser la

⁵²⁴ Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Laurent Lepaludier, nous ne sommes pas certains qu'il y ait eu une "seconde traversée" (*ibid.*, p. 19).

dimension parodique. Et la naïveté du narrateur en est un point d'étayage : " "But do all the men in the mirror world have guns between their thighs?" " (91). En outre, certains détails grivois tiennent de la farce carnavalesque, comme par exemple en ce qui concerne les attributs génitaux du chien, "balls the size of grapefruit" (84).

Cet écart ainsi produit entre l'instance narrative et le narrateur ne met-il pas en évidence un narrateur qui, finalement, croit au rapport sexuel et refuse l'opacité et l'énigme liées à l'Autre sexe, et une instance narrative qui se joue en fait de cette croyance et de cet aveuglement ?

Finalement, l'irrésolution de la fin permet au lecteur de faire périr ou non l'homme, ou du tout au moins de le faire pâtir de ne pas avoir cédé sur sa jouissance.

Un rapprochement s'impose à nouveau entre cette nouvelle et *PNE* dans leur "astucieuse façon d'appivoiser ce qui ne peut l'être"⁵²⁵. En effet, c'est en jouant à la fois du double masque sérieux et ironique comme dans le théâtre grec que Carter approche l'énigmatique jouissance féminine : une face ou l'autre du masque peut être donnée à voir, prévenant en cela l'effet fascination-répulsion qui peut résulter d'une trop grande proximité du sujet avec cette jouissance représentée.

Dans la nouvelle comme dans le roman, il s'agit véritablement de *figurer*⁵²⁶ cette énigme avec tout ce que le terme implique de mise en perspective et de marge. En marge de "la vingtaine de significations dont Littré créditait le mot *figure*"⁵²⁷, nous remarquerons en effet que l'étymologie renvoie au latin *figura*, "forme, figure" qui tire sa filiation du latin *ingere*, "façonner, inventer, imaginer" et donc, "feindre"⁵²⁸.

L'énigmatique de la nouvelle "Reflections" rend compte de la dimension de *pas-tout* de la femme, de la question freudienne restée sans réponse "Was will das Weib ?", et ouvre en même temps sur le *pas-tout* du langage, sur son impossibilité à rendre compte du réel :

⁵²⁵ Castanet, *ibid.*, p. 143.

⁵²⁶ "Figurer une chose, pour chacun aujourd'hui, cela signifie donner l'aspect visible de cette chose" (Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion, 1990, p. 8).

⁵²⁷ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 17.

⁵²⁸ Oscar Bloch & Walther Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1932-1996, p. 262. A propos de cette notion de figure de sa complexité et de son hétérogénéité, nous renvoyons au magnifique ouvrage de Didi-Huberman sur Fra Angelico (*ibid.*), en particulier au chapitre "Question de figure, question de fond" (pp. 17-25).

Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature⁵²⁹.

La nouvelle se termine sur un souffle qui se fait entendre dans le phonème /θ/ du signifiant "death" : souffle de la mort, mais peut-être aussi souffle mystérieux et sourd du coquillage que l'on porte à son oreille, en quête d'un son qui révélerait une énigme cachée en creux.

C. UNE ESTH-ETHIQUE⁵³⁰ DU PAS-TOUT

Ainsi que nous l'avons montré, des nouvelles comme "Reflections" ou "Flesh and the Mirror", à travers l'inscription textuelle de la problématique du regard, du voir et être vu, mettent en évidence des phénomènes d'iconotextualité⁵³¹.

A d'autres moments, de manière assez insolite, et sans que les textes ne fassent référence de manière explicite à la peinture ou aux arts plastiques, la fiction littéraire d'Angela Carter engendre fréquemment une représentation picturale chez le lecteur. Et, poursuivant cette impulsion, lorsque l'on en vient à approcher et tenter de cerner le style de Carter, nous nous retrouvons à convoquer diverses tendances esthétiques de la peinture.

Une telle démarche n'est pas sans faire émerger certains problèmes. Tout d'abord, il convient d'éviter de se poser "en position de faussaire, commettant une fausse attribution", simplement "parce que tel passage "fait penser" à tel tableau"⁵³². Notons que l'entreprise de vigilance n'est pas toujours chose aisée, tant peut être grand le plaisir de faire le pont entre les différents arts, et fécond le dialogue qui peut alors être envisagé.

Ce rapport que les critiques tentent d'établir entre les arts n'est pas nouveau. En effet, ce sont les artistes eux-mêmes qui ont quelquefois tenté ce pari difficile et se sont aventurés sur d'autres terrains que celui de leur expression artistique de prédilection. Gardons à l'esprit le compositeur Arnold Schönberg par exemple, qui

⁵²⁹ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, pp. 21-22.

⁵³⁰ J'emprunte ce terme au titre d'un colloque organisé par Josiane Paccaud-Huguet et Claude Maisonnat, "Conrad and Lowry : the Aesth-ethics of Fiction" (9-11 September 1999, Université Lumière-Lyon II).

⁵³¹ La notion d'iconotexte est élaborée par Liliane Louvel. Par "iconotexte", "nous entendons la présence d'une image visuelle convoquée par le texte et non pas seulement l'utilisation d'une image visible venant en illustration ou comme point de départ créatif" (Louvel, "La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte", *Poétique* 112, Novembre 1997, Seuil, p. 489). Il s'agit donc de "dresser une typologie des modalités d'insertion de l'image dans le texte" (Louvel, *L'œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 16).

⁵³² Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 17.

peignit une série d'autoportraits intitulés *Regards*⁵³³ au moment où il abandonne le système tonal en musique pour créer une musique qui se libère des formes du passé. C'est aussi Berlioz qui s'essaie à l'écriture, Schiele qui compose des poèmes, Kokoschka qui écrit des pièces de théâtre, ou bien tout simplement Debussy qui emprunte à Verlaine les "bergamasques" pour nommer une pièce musicale⁵³⁴.

Plus proche de nous chronologiquement, le cinéaste-peintre britannique Peter Greenaway a formulé de façon explicite ce désir impossible de marier texte et image, tant dans sa peinture que dans certains de ses films, comme par exemple dans *The Pillow Book*⁵³⁵.

Alors, plutôt que d'envisager la relation entre ces deux arts du trait que sont la peinture et l'écriture comme une bataille ou un mariage, nous pourrions envisager "l'oscillation qui effectue le battement entre image et langage [comme] un va-et-vient fécond"⁵³⁶, peut-être inépuisable, qui fonctionnera sur le mode signifiant à signifiant :

[...] The inexhaustible relations between text and image. Image as illustration, as translation; image embracing textual prestige and origin, image asserting its independence and equality of status in relation to text, image in flight from text. Image delighting in text as image, as content, as a physical reality in the world, available to be cut up and pasted down in a collage, or painted like anything else in the visual field⁵³⁷.

1. ECRITURE, PEINTURE : DU TRAIT A LA TRACE

Nous avons déjà mis en évidence la façon dont bon nombre de textes cartériens tissent cette trame faite d'éléments parodiques et ironiques sans pour cela éluder un autre niveau, que ce soit celui de l'horreur ou de la simple inquiétante étrangeté, et sans faire disparaître les multiples interrogations que pose et génère le texte de fiction littéraire en matière de lecture et d'écriture.

⁵³³ Voir *Le regard rouge*, Annexe 8.

⁵³⁴ Nous ne passerons pas sous silence la réserve de Matisse quant à ce transfert possible d'un art à un autre : "[...] si je sais que beaucoup de personnes se plaisent à regarder la peinture comme une dépendance de la littérature, et à lui demander d'exprimer, non des idées générales qui conviennent à ses moyens, mais des idées spécifiquement littéraires, je crains qu'on ne voit pas sans étonnement le peintre se risquer à empiéter sur le domaine de l'homme de lettres ; [...]" (Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Editions Hermann, 1972.

⁵³⁵ Voir Béatrice Bijon, "*The Pillow Book* de Peter Greenway : la passion du trait", (CREAACTIF, Paris III, à paraître).

⁵³⁶ Louvel, "La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte", p. 475.

⁵³⁷ Alan Woods, in Paul Melia and Alan Woods, *Peter Greenaway: Artworks 63-98*, Manchester, Manchester University Press, 1998, p. 27.

Nous en appellerons ici à Francis Picabia et à la manière dont certaines de ses œuvres se font le pendant de cette esthétique si particulière.

Nous noterons en passant que la couverture de notre édition de *PNE* fait apparaître une reproduction du tableau de Picabia *Hera*, mais gardons toutefois bien sûr à l'esprit que cet élément parapictural⁵³⁸ peut bien évidemment être modifié au gré des éditions successives et des exigences éditoriales.

Lorsque l'on considère les tableaux de ce que l'on a appelé la période des "transparences"⁵³⁹ de Picabia, ces peintures entremêlent et surtout superposent des éléments très divers, fragments de corps humains ou animaux par exemple, et ceci, sans qu'aucun des différents plans superposés ne prenne le pas sur un autre. Pas de repentir ici qui fait que les couches de peinture se superposent : tout est visible par transparence⁵⁴⁰. Dans ce lavis pictural, la couleur et le trait de chaque plan produisent un effet sur un autre plan, sans qu'aucune des différentes couches ne disparaissent. De plus, au hasard des entrecroisements et des chevauchements des lignes, d'autres formes se dessinent comme autant de figures livrées au déchiffrement du regard du spectateur.

Ainsi, tout comme chez Picabia, dans ces peintures particulières où aucun plan ne s'impose au détriment d'un autre, l'œuvre fictionnelle de Carter s'avère souvent un entrelacs de différents plans qui sont pour ainsi dire tous au premier plan⁵⁴¹.

Chez Picabia, dans les tableaux *Hera* ou bien *Catax*, la profusion et la dispersion des images peintes et des lignes engageant à faire se déplacer le regard du spectateur sur les toiles : le regard "court", s'arrête, capté par la représentation omniprésente d'un œil, par exemple, qui semble comme déborder de la peinture, puis se redéplace encore. Ces formes ou traits d'accroche dans ces tableaux de Picabia évoquent d'autres accroches dans la fiction littéraire de Carter sur lesquels reposent l'effet fascination-répulsion, qui ont attrapé le regard de certains lecteurs alors même qu'ils ont fait fermer le livre à d'autres.

Chez Picabia comme chez Carter, le remplissage pictural ou textuel est poussé à l'extrême, et donne dans le cas de Picabia, l'impression que le regard "ne sait plus où donner de l'œil" et, dans le cas de Carter, un effet de

⁵³⁸ J'emprunte cette notion à Liliane Louvel (*L'œil du texte*, p. 157).

⁵³⁹ Voir *Hera* Annexe 9 et *Catax* Annexe 10.

⁵⁴⁰ Il est d'ailleurs remarquable que cet effet-transparence rappelle la technique de l'aquarelle alors même que la majorité des tableaux sont exécutés à l'huile.

⁵⁴¹ L'œuvre de Picabia emprunte et s'appuie sur une tradition picturale, que ce soit dans cette technique des "transparences" ou en faisant référence aux thèmes classiques et mythiques. Nous noterons une démarche similaire chez Carter, avec le même souci de "secouer la poussière que des siècles d'études académiques avaient accumulée" (Philippe Monsel ed., *Picabia*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1996).

saturation et d'accélération. On en vient à énoncer le paradoxe suivant : où se cache le vide qui rend le mouvement du regard et de la lecture possible ?

En fait, malgré cet excès apparent, la possibilité est toujours fournie au spectateur ou au lecteur de faire circuler et bouger le regard à travers ce que l'on pourrait appeler un tourniquet scopique ou énonciatif, de sorte qu'il n'y a pas de place fixe assignée : le regard est "invité à fureter à loisir dans chaque coin et recoin"⁵⁴². Chez Carter, c'est la valse des pronoms personnels, le discours ironique et parodique qui permet au lecteur de se déplacer sur une autre scène, ou tout autre forme métafictionnelle qui permet le décrochement des identifications imaginaires. Le lecteur peut certes être affecté par ce qu'il lit, mais les places disponibles, non assignables, sont autant de places de tourniquet substituables qui aménagent et permettent la lecture⁵⁴³.

Les yeux et les multiples traits qui envahissent les visages et semblent monopoliser l'espace des deux toiles de Picabia évoquent l'effet-fascination du texte cartésien : points d'aveuglement pour le regardant, ils constituent, si ce n'est un masque qui dissimule, tout au moins un simulacre qui voile. Car, en faisant jouer l'accommodation de l'œil sur la toile *Hera*, apparaît en toile de fond, à claire-voie, la forme d'un corps de femme vue de dos, sans visage cette fois. De même, en allant au delà de l'empreinte creusée par l'ironie dans les textes de Carter, *PNE* ou "Reflections" par exemple écrivent cet énigmatique féminin qui n'apparaît que voilé, en filigrane.

En marge de ce déchiffrement, dans les méandres et au détour de ces déplacements textuels et picturaux, se fait jour ce que l'on peut envisager comme une trace irréductible, hétérogène et non sémantisable, qui résiste, semble-t-il, à l'interprétation.

Les "transparences" de Picabia sont en effet parcourues et sillonnées de traits, lignes courbes et arabesques : tandis qu'un côté du trait délimite et souligne une forme distincte et précise, les contours d'un visage ou un motif floral par exemple, l'autre côté de ce trait fait trace sans circonscrire une forme particulière. Sur le terrain de l'imaginaire, on pourrait le qualifier de trait qui ne sert à rien, qui n'enserme rien de définissable : trace de la coupure sur l'objet qui semble coupée de toute signification et qui, pourtant, fait tache visuelle. De l'entrecroisement de tous ces traits naissent également des figures informes et énigmatiques, non identifiables, mais qui néanmoins participent de la composition du tableau de façon indéniable.

Ces traces indéchiffrables, marques d'un point de réel inassimilable, dérangent et chatouillent le regard car elles résistent à son interprétation. Elles viennent trouer le voile du semblant en y inscrivant un reste hétérogène. Le scopique y est débarrassé du spéculaire en ce sens que l'enveloppe imaginaire tombe, est dépouillée, et qu'émerge un reste.

⁵⁴² François Cheng, *Chu Ta. 1626-1705. Le génie du trait*, Paris, Phébus, 1986, p. 130.

⁵⁴³ Ce serait une des caractéristiques du livre ou du film d'horreur de ne pas fournir au lecteur ou au spectateur l'espace énonciatif qui permette de créer le jeu (l'inajustement) nécessaire pour rendre l'œuvre visible ou lisible.

Le trait apparaît ainsi comme la marque d'une division : division du regard du spectateur face à ce reste non symbolisable et, donc, réel. La dimension de désir ne s'installe-t-elle pas alors dans ce manque-à-voir et manque-à-dire ?

Les textes cartériens et, de façon plus large, le texte littéraire, se creusent eux-aussi d'un réel comme ce qui affleure à la surface du texte comme exclu du sens, "a ripple, a riddle"⁵⁴⁴, qui fait trace et rature, et résiste à l'interprétation.

Le texte suscite et appelle. Il fait entendre et insiste à générer une matière réelle qu'est la Lettre, ratures, dessins, tracés et ravinelements de la langue ou de la parole enfouie⁵⁴⁵.

"Démasquer ce réel" ne consiste nullement à produire *encore* de la signification, à sémantiser ces points de résistance du texte jusqu'à épuisement de la trace, ce qui reviendrait à faire du texte le réceptacle d'un savoir sans faille et cernable en tous points. Cela reviendrait également à faire de l'écrivain, ou de l'artiste d'une manière générale, le détenteur d'un savoir et de réponses. Or, ainsi que Didi-Huberman l'affirme, l'artiste se contente d'incarner des questions essentielles, mais ne fournit pas de réponses ni ne résout les énigmes. Toute œuvre de l'art ne trouve-t-elle pas son point d'origine d'une béance énigmatique en même temps qu'elle fait écriture, qu'elle fait lettre de cette faille ?

C'est à cet égard que peut s'éclairer un des pans de la notion de l'œuvre de l'art comme semblant, c'est-à-dire comme "objet littéral façonné à partir d'un vide et contre ce vide autour duquel il gravite"⁵⁴⁶, dans son rapport au réel. En ce qui concerne précisément ce rapport au réel, le semblant est dans ce rapport paradoxal où il indique en fait ce qu'il voile, tout comme, par exemple, le rideau qui dissimule la scène de théâtre la désigne en même temps : en d'autres termes, le semblant "ne [sait] pas faire oublier ce qu'il occulte"⁵⁴⁷.

"L'événement imprévu [...] qui vous prend au dépourvu"⁵⁴⁸ pourrait être un des autres noms du réel : "c'est quand les semblants vacillent, en particulier grâce à l'événement imprévu, que le réel a chance d'apparaître"⁵⁴⁹.

⁵⁴⁴ Annick Droesdal-Levillain, "Conrad and Lowry's aesthetics of fiction: A ripple, a riddle", *L'époque conradienne*, "Conrad et Lowry : l'esth-éthique de la fiction", volume 26, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

⁵⁴⁵ Michel David, *ibid.*, p. 24.

⁵⁴⁶ Michèle Rivoire, "Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire", *op. cit.* .

⁵⁴⁷ Nasio, *L'inconscient à venir*, p. 189.

⁵⁴⁸ Jacques-Alain Miller, "Quand les semblants vacillent...", "Les us du laps", 26 janvier 2000.

"Cet élément insistant [...] ne se dérobe pas [totalement] au sens"⁵⁵⁰ puisque l'on peut en rendre compte, malgré la difficulté à le nommer : "Seul un semblant peut s'y prêter, lui-même travaillé par l'équivoque dont le réel est ici visé : on comprend que s'y approprie le nom qu'a forgé Lacan, lalangue"⁵⁵¹.

On ne peut qu'encourager à être attentif à ce "caprice de la fortune" qu'est le réel du texte, ces figures que trace le texte littéraire et qui viennent chatouiller l'oreille et faire défaillir le sens, pour peu que l'on veuille bien céder sur notre jouissance de lecteur de percer à jour et maîtriser l'énigme du texte.

Convoquer ce concept de lalangue élaboré par Lacan, c'est se placer dans l'économie du *pas-tout* :

Lalangue est marquée de *pas-tout*, en ceci qu'elle manque toujours à la vérité. [...] Ce réel ne s'effectue, en lui-même, que du *pas-tout* : il ne marque lalangue que pour autant qu'elle est, de structure, ce qui rend impossible que la vérité se dise toute. Les défauts qu'on ne manque pas de repérer dans la langue à l'égard de la langue ne font que relayer dans la représentation l'incessante défaillance de lalangue elle-même à l'égard de la vérité⁵⁵².

Ce *pas-tout* incontournable dont Eugénie Lemoine-Luccioni rend si bien compte en citant le sculpteur Ipoustéguy qui fait allusion à sa sculpture *L'homme*⁵⁵³ :

Je ne peux pas concevoir un plan, une plage, une surface, sans qu'une faille vienne les contredire. Sur la poitrine de *L'homme* il existe un trou, un vide ; et qui est là simplement parce qu'il est impossible que je fasse autrement ; parce que je ne peux voir cette poitrine d'une autre manière... Le corps humain est toujours inachevé ; alors qu'un pur arrangement entre les formes abstraites est souvent définitif...⁵⁵⁴.

Avec lalangue, on "quitt[e] le sentier balisé du sens"⁵⁵⁵ pour aller sur le terrain de ce qui fait lettre, non vers le sens mais vers la jouissance — que l'on pourrait ici tout aussi bien écrire "j'ouis-sens".

L'écran fantasmatique que déploie l'univers cartérien est fait de corps brutalisés, rudoyés de toute part dans un déferlement sadien. Si, par déplacement, nous envisageons le texte littéraire comme cet autre corps, le texte

⁵⁴⁹ J.-A. Miller, *op. cit.*

⁵⁵⁰ Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978, p.21.

⁵⁵¹ Milner, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵² Milner, *ibid.*, pp. 116-117.

⁵⁵³ Voir Annexe 11.

⁵⁵⁴ Ipoustéguy, cité par Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, p. 18.

⁵⁵⁵ Michel David, *ibid.*, p. 24.

apparaît comme "corps cartographié par les stigmates"⁵⁵⁶ de lalangue. Pour le lecteur, lalangue fait alors œuvre de rempart contre la maxime sadienne mise en acte et explorée sur la scène diégétique, "J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit, je l'exercerai, sans qu'aucune limite m'arrête dans le caprice des exactions que j'aie le goût d'y assouvir"⁵⁵⁷.

Lalangue, mise en regard de l'impératif de jouissance sadien, installe pour le lecteur ce que l'on pourrait appeler une *poétique*⁵⁵⁸ du corps qui, en quelque sorte, "interdit" au lecteur-critique d'éreinter le corps du texte, et lui ferme l'accès à une jouissance totale et sans réserve de ce même texte :

Autant dire que la rencontre de bouts de réel dans une œuvre littéraire permettra peut-être d'en expliquer la pérennité, mais certainement pas de lui trouver une ultime interprétation. Le critique ne peut plus s'appuyer sur la lettre pour expliquer que ça veut dire quelque chose, mais pour signaler que dans le texte, là où ça ne veut rien dire, ça dit encore que ça jouit⁵⁵⁹.

Lalangue inscrit un reste qui ne pourrait se dire autrement que dans des traces sonores, ce que Peter perçoit à sa manière : "It [the text] contaminates us with a *residue* of meaning that cannot be explained or rationalized, but is passed on as affect, as taint"⁵⁶⁰.

Dans la nouvelle "Master", le chasseur massacreur de fauves qui arrive au terme de son voyage à travers de la jungle, n'existe plus qu'en terme de traces — les cadavres des animaux qu'il a massacrés et laissés derrière lui — comme réel de la jouissance, restes qui seront assimilés et effacés après le passage des mouches et des charognards. Contrairement à ces traces, des marques insistent dans la nouvelle et font symptômes, tels des sédiments. C'est, par exemple, la répétition de "and" qui fait symptôme : la conjonction coordonne les phrases de façon mécanique et répétitive. Chaque fois, on attendrait une autre ponctuation, un point ou un opérateur

⁵⁵⁶ Catherine Lanone, " "Moments of Being" : la poétique du corps chez E.M. Forster", Cahiers Victoriens et Edouardiens, n° 47 (1998), p. 99.

⁵⁵⁷ Lacan, *Ecrits*, p. 768.

⁵⁵⁸ J'emprunte le terme à Josiane Paccaud-Huguet et à Michel Cusin : "Lorsqu'il est poétique, le poème n'apporte pas de réponse à ce qui fait énigme dans le discours de l'Autre, mais il en écrit ce qui s'en entend aux frontières du réel et le laisse à l'interprétation de qui lui prêtera sa voix" ("Le poétique est toujours sublime", Adolphe Haberer et Jean-Marie-Fournier eds., *La poésie : écriture de la limite, écriture à la limite*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 174).

⁵⁵⁹ Michel Cusin, "Parcours de Lacan", Paccaud-Huguet et Rivoire eds., *op. cit.*, p. 183.

⁵⁶⁰ Peter Brooks, " "Godlike Science/Unhallowed Arts": Language, Nature, and Monstrosity", George Levine and U.C. Knoepfelmacher eds., *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, University of California Press, 1982, p. 200.

logique. Ces "and" relancent le mouvement de la lecture de façon artificielle, quasi pulsionnelle, à l'image de la tension pulsionnelle du chasseur et du silence non moins pulsionnel de la jungle ("irrevocable silence" 72).

On sent que quelque chose cloche : il y a bien "rupture du bon ordre"⁵⁶¹ comme nous dit Serge Leclair. Dans le texte, "and" fait trace comme une part d'impossible à dire ou "comment dire une jouissance impossible".

A la lecture de "Master", l'oreille est accrochée et intriguée par la répétition de /eInt/ et /eInd/ soit au plan phonématique ou au plan de la lettre. Ainsi, par le rapprochement des différents signifiants, cette écriture ("painted" 72) s'inscrit dans une dimension de douleur ("pained" 78) et de restes ("remained" 73). Les lettres apparaissent dans d'autres signifiants ("attain" ; "retained" ; "pertained" 72; "contained" 77) et font entendre le "ain't" argotique, pulsionnel, de la négation qui est le pendant du processus de dénégation aux prises duquel se trouve le chasseur. Nous pouvons nous demander si ce "ain't" n'est pas la trace dans la lettre d'un déni de la coupure et de la castration, et l'inscription d'une jouissance qui ne cesse de s'écrire.

Lalangue, "c'est aussi la langue de l'enfant au berceau"⁵⁶², de l'*infans*, que l'on retrouve comme débris phonématiques dans le texte littéraire, et qui font réseau pour la jouissance et non pour l'interprétation. Ce "little trapdoor of language" s'adresse à l'oreille tels les *nursery rhymes* ou les glossolalies qui sonnent mais ne donnent pas forcément du sens.

Jacques-Alain Miller parle de cette " "langue courante" — elle court, c'est vrai, lalangue, si vite qu'on ne la rattrape pas [...]"⁵⁶³ : tel Achille derrière la tortue⁵⁶⁴, on s'essouffera peut-être à la rattraper à la lecture des sonorités de la langue dans "The Executioner's Beautiful Daughter". Les nombreuses assonances en /kr/, /gr/, /tr/, /shr/, /s/ font entendre les émissions bruyantes du corps et autres borborygmes, à défaut de pouvoir dire l'indescriptible et l'innommable : "shrouded troughs of glum manual toil" ; "palpitating clefts gravid with the grossest cravings" ; "mortified sensibilities habitually gnawed to suppuration by the black rats of superstition" (18-19).

⁵⁶¹ Leclair, "Le réel dans le texte", *Littérature* n°3, Octobre 1971, p. 30.

⁵⁶² J.-A. Miller, "Théorie de lalangue", *op. cit.*, p. 29.

⁵⁶³ J.-A. Miller, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁶⁴ Dans le paradoxe de Zénon, Achille doit parcourir la moitié de la distance qui le sépare de la tortue, puis la moitié de ce qui lui reste à parcourir, et ainsi de suite. Il ne rattrapera jamais la tortue. Le paradoxe de Zénon est un des supports utilisés par Lacan pour rendre compte du réel : "Achille et la tortue, tel est le schème du jouir d'un côté de l'être sexué. Quand Achille a fait son pas, tiré son coup auprès de Briséis, celle-ci telle la tortue a avancé d'un peu, parce qu'elle n'est *pas toute*, pas toute à lui. Il en reste. Et il faut qu'Achille fasse le second pas, et ainsi de suite. C'est même comme ça que de nos jours, mais de nos jours seulement, on est arrivé à définir le nombre, le vrai, ou pour mieux dire, le réel" (Lacan, *Le séminaire*, Livre XX, p. 13).

Se décèle chez Carter l'humour paillard que l'on retrouve souvent dans l'apparence innocente des vers grivois des *limericks*⁵⁶⁵, qui repose sur un jeu avec les sonorités, sur l'homonymie ou l'amphibolie. A la fin de la nouvelle, l'humour se fait paillard lorsque la fille du bourreau, comme tous les matins, va ramasser les œufs prêts à éclore et donc, pleins d'embryons de poussins croquant sous la dent et dont le père incestueux se délecte tous les matins : "[...] until the cock crowed and out she went for eggs (21) — pour ne rien dire de l'expression "a prickle of perturbation" (19). A chacun, avec sa propre lalangue, d'y entendre la paillardise ou non.

Au terme de la lecture de la nouvelle subsistent différentes images, véritables taches sonores, qui peuvent accrocher l'oreille. Ainsi, on ne peut manquer de remarquer que le texte effectue un rapprochement entre les poules et la fille du bourreau, Gretchen. Il me semble que le signifiant "chick" (16) donne à entendre que ce ne sont pas que les poussins que le bourreau se "met sous la dent". "The indifferent hens peck and cluck about her feet" (16) : "peck" et "cluck" se transforment en "pluck", comme en une sorte de mot-valise : "she goes to pluck, from their nests, the budding eggs" (18). Le texte fait résonner le phonème /k/ dans la chambre d'écho textuelle : les caquètements voisinent alors avec les sons de la coupure, et donc, de la castration.

A l'image de cet "autre réel des mots" qu'est lalangue, là où la jouissance se dépose, "pas autre chose que les mots mais la jouissance qu'ils supportent"⁵⁶⁶, à l'image de ces petits "plus-de-jouir" qui se "baladent" dans le texte et qui font littoral sur le réel, la nouvelle se clôt sur les deux nattes blondes qui sautillent sur la poitrine de la jeune fille et sur sa jupe virevoltante, alors qu'elle va ramasser les œufs : "Her flaxen plaits bob above her breast as she goes to pluck, from their nests, the budding eggs" (18), qui résonne comme l'écho d'un *nursery rhyme* :

My	old	hen	on	a	wall
Pecks	away	and	does	not	fall
Peck,		peck,			peckety-peck
Flaps its tail and flies away.					

On pense ici également au recueil de poèmes *Innocentines* de René de Obaldia, qui joue constamment sur l'effet musical et le non-sens de lalangue :

⁵⁶⁵ A bather whose clothing was strewed

By winds that left her quite nude,

Saw a man come along,

And unless we are wrong,

You expected these lines to be lewd.

⁵⁶⁶ Rivoire, "Une faille dans la logique de l'univers : lectures parallèles de *La maladie de la mort*, de Marguerite Duras, et du *Séminaire XX*, de Jacques Lacan", p. 131.

[...] Pot au lit
Aux lilas
Laïla
Itou !
Itou !
Potiron
Rond de chat
Miaou !
De chapeau
Pot aux roses
Ma dent crose
Aux aïeux !⁵⁶⁷

Une question surgit à la lecture de la traduction française de la nouvelle "The Executioner's Beautiful Daughter", concernant le passage où la jeune fille ramasse la tête décapitée ensanglantée du frère incestueux et qui est tombée du billot : "[...] although the poor child crept out secretly, alone, to gather up the poignant, moist, bearded strawberry, his surviving relic" (16). La traduction française fait trou à l'endroit de "bearded strawberry" : "bien que la pauvre petite soit sortie en secret, seule, pour aller ramasser la poignante tache lie-de-vin humide et duveteuse, vivante relique du défunt"⁵⁶⁸. Comment peut-on rendre compte du fait que la métaphore de la "fraise barbue" soit évincée de la traduction ?

Il n'est pas question de parler de mauvaise traduction ; ici, la traduction dit quelque chose. Concernant le syntagme non traduit, la question n'est pas de ce qu'il veut dire, mais bien de ce qu'il veut jouer. Peut-être peut-on formuler l'hypothèse que l'expression non-traduite fait point de *tuché*⁵⁶⁹ pour le lecteur, tache sur laquelle le regard ne peut pas glisser. Il n'y a plus de schize, mais un trou, un point aveugle, fixe, marque de réel.

Ce trou dans la traduction met à jour le jeu complexe des identifications du lecteur et est l'indice de la *lisibidinalité* du texte. Ce concept forgé par Michel Cusin désigne "cet engagement inconscient du lecteur dans l'œuvre romanesque"⁵⁷⁰, sur "le rapport que [les textes] entretiennent avec le désir et la jouissance de leur lecteur"⁵⁷¹, ce dont témoigne sans doute la faille de la traduction. Si l'on pose "l'hypothèse qu'une œuvre de

⁵⁶⁷ René de Obaldia, *Innocentines*, "Rage de dents", Paris, Grasset, 1969, p. 138.

⁵⁶⁸ Carter, *Feux d'artifice*, traduction de Françoise Cartano, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999, p. 24.

⁵⁶⁹ "La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre — la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement, elle est la rencontre manquée [...] — celle du traumatisme" (Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p. 54).

⁵⁷⁰ Michel Cusin, "Ulysses, ou la fiction débordée par *lalangue*", *Par Lettre*, numéro spécial, *Ulysse en question*, Bulletin de l'ACF Rhône-Alpes, 1998, p. 10.

⁵⁷¹ Cusin, "Parcours de Lacan", *op. cit.*, p. 183.

fiction n'affecte son lecteur que si elle est bordée par lalangue"⁵⁷², peut-on imaginer, pour le cas qui nous intéresse, que quelque chose a fait touche chez le traducteur au point d'effacer les signifiants du texte original et de les recouvrir d'un voile qui soit acceptable, lisible ? Est-ce cette jouissance rencontrée dans l'ombilic verbal qu'est lalangue qui vient faire trou dans la traduction *via* le traducteur qui "refuse", en quelque sorte, d'être traversée par ce qui est pour elle un trop-de-jouir ?⁵⁷³

Si l'on rapproche cette trace vive du réel qu'est l'expression "bearded strawberry" d'une autre métaphore concernant la tête du frère que la sœur vient ramasser, "very precious fruit" (16), et qui laisse des taches roses sur le tablier de sa sœur, le texte donne-t-il à lire le frère comme fruit de délice plutôt que comme fruit défendu, dans un jardin des délices plutôt qu'un jardin des supplices ? "Lalangue enfin touche au réel ; [...]. Les mots manquent, dira-t-on, pointant ainsi le symptôme du réel sous les espèces du défaut"⁵⁷⁴.

Nous pouvons penser que ce point de réel qui fait accroc à la toile du semblant de la fiction suscite l'angoisse, si ce n'est l'horreur, de sorte qu'il est promptement revoilé d'un semblant pour être supportable, comme s'il fallait faire tenir quelque chose à tous prix. Finalement, lorsque la lecture touche de trop près au réel, c'est un nouveau semblant qui vient *l'approvoiser* : apprivoiser le réel en approvisionnant le fantasme⁵⁷⁵.

Ce qui frappe chez Carter, c'est la façon dont, en amont, ou plutôt, de façon concomitante au travail de sédimentation de lalangue, le texte de fiction vient faire jouer et inscrire le réel de l'Autre, l'Autre qui, pour le sujet, est le corps, mais également l'Autre comme lieu de l'inconscient, trésor des signifiants :

On ne dit pas de l'homme qu'il *est* un corps, mais bien qu'il *a* un corps. Du fait qu'il parle, l'être humain n'est plus un corps : une disjonction s'introduit entre le sujet et son corps, celui-ci

⁵⁷² Cusin, "*Ulysses*, ou la fiction débordée par *lalangue*", p. 9.

⁵⁷³ La motivation de Carter pour l'écriture de cette nouvelle est intéressante : "The first serious short story I ever wrote "The Executioner's Beautiful Daughter", was the result of a bet I made with someone I met in a café who said that fiction has to be kinetic, it has to move. I thought it was nonsense to say anything so categorical about art, and so I went home and wrote a story which is absolutely *static* — nothing happens in it at all" (Carter interviewed by John Haffenden, "Angela Carter", *Novelists in Interview*, p. 90. C'est nous qui soulignons). Au vu du passage de traduction mentionné, peut-on imaginer qu'un but a été atteint dans la mesure où, visiblement, pour certains lecteurs, certains passages ne permettent pas le déplacement nécessaire à la lecture.

⁵⁷⁴ Milner, *Les noms indistincts*, p. 40.

⁵⁷⁵ Evoquant le problème de traduction de la "fraise barbue" avec le psychanalyste Pierre Thèves, ce dernier me faisait remarquer que l'impasse faite sur l'expression par le traducteur était une jolie façon de "couper la fraise" — expression singulière qui est une belle occasion de faire jouer lalangue. Une telle remarque met en évidence "l'invention de chacun comme apport à la communauté qui habite une lalangue" (J.-A. Miller, "*L'apparole*, et autres blablas", p. 12).

devenant une entité extérieure dont le sujet se sent plus ou moins séparé. Le sujet, que l'effet du langage porte à l'existence, est, comme tel, distinct du corps⁵⁷⁶.

C'est dans et de cette béance comme manque-à-être et manque-à-dire qu'émerge le texte comme corps.

La fiction cartérienne effectue ce nouage dont la langue comme "recueil de traces"⁵⁷⁷ est le point ombilical, en convoquant l'Autre du corps pour effectuer un véritable feuilletage textuel.

La nouvelle "Master" évoque la façon dont le nœud borroméen Réel, Symbolique et Imaginaire se défait pour un sujet, nœud au centre duquel nous placerons le corps comme *a*⁵⁷⁸.

C'est à la suite d'un changement dans la position des deux corps du chasseur et de son esclave indienne qu'un changement intervient. En effet, par sa position de maître, le chasseur précédait son esclave à travers leur marche dans la forêt ; la jeune fille se dérobait donc au regard de l'homme. Le point de bascule s'opère au moment où la jeune fille s'empare du fusil et précède le chasseur, offrant ainsi au regard de son maître son dos et sa peau incrustés de marques tribales.

Alors qu'il n'avait eu de cesse d'éradiquer jusqu'au dernier tous les animaux porteurs d'inscriptions ("printed beasts" 72), le chasseur se retrouve le spectateur involontaire et forcé de ce qu'il cherchait à soustraire à son regard, une peau marquée de dessins et d'inscriptions⁵⁷⁹ :

Her long, sinuous back was upholstered in cut velvet, for it was whorled and ridged with the tribal markings incised on her when her menses began —raised designs like the contour map of an unknown place (74).

Le spectacle de la coupure sur le dos de la jeune femme n'opère pas de manière symbolique sur le chasseur ; les coupures de la chair scarifiée ne font que le sidérer. On retrouve cette coupure dans la lettre même du nom du chasseur : la prononciation que la fille en fait est écrite "Mas-tuh". Le trait d'union vient inscrire la coupure dans le *graphiein*. Mais la jeune fille ne parvient plus à articuler le nom de son maître. Ainsi, ce manque-à-être-nommé fait que quelque chose se défait : il se retrouve sans nom, sans origine, ravalé au rang d'objet avant de devenir

⁵⁷⁶ Serge André, *ibid.*, p. 243-244.

⁵⁷⁷ J.-A. Miller, *ibid.*, p. 32.

⁵⁷⁸ Voir Jean-Claude Milner, *Les noms indistincts*, en particulier le chapitre "R,S,I" (pp. 7-17), qui met en lumière ce nouage Réel, Symbolique et Imaginaire. Les trois ronds du nœud borroméen tiennent ensemble ; un seul geste de coupure suffit pour que les trois soient libres.

⁵⁷⁹. Ces marques sur la peau rappellent les ocelles des insectes dont parle Lacan en relation avec la question de la fascination. *Le Séminaire*, Livre XI, *ibid.*, pp. 71-2. Voir également ce que dit Philippe Julien à ce sujet : "Ce que je regarde n'est *jamais* ce que je veux voir". *ibid.*, Paris, E.P.E.L., 1990, p. 189. La surface imprimée est alors un écran au-delà duquel le sujet demande à voir.

déchet, lui qui avait voulu se rendre maître de l'inscription en tuant les animaux imprimés, et par là, s'inscrire en tant que S1, premier et unique⁵⁸⁰.

Cette défaillance du symbolique (on peut d'ailleurs remettre en question l'utilisation du mot "symbolique" puisqu'il s'était auto-nommé et que donc, la nomination n'émanait pas d'un tiers symbolique) s'inscrit, dans l'itinéraire du chasseur, après ce que l'on pourrait appeler une défection de l'imaginaire. L'expression "it seemed to him" (77), bien qu'inscrite comme imaginisation, comme semblant, est paradoxalement l'indice qu'un doute s'est immiscé chez le chasseur : "[she was] naked but for the rag that covered her sex, with the rifle in her hand; it seemed to him her clay-covered head was about to turn into a nest of birds of prey" (77). "Covered her sex" et "clay-covered head" permettent un rapprochement entre sexe et tête et nous conduit tout droit à la tête de Méduse et à la question de la castration⁵⁸¹. La vue de cette "tête de Méduse" ne le change pas en pierre mais elle le trahit bel et bien.

Emboîtant le pas à l'Indienne, le regard quelque peu sidéré ("watch" au lieu de "see") porté sur le dos de la fille correspond à ce que nous appellerons une émergence de la lettre dans le réel du corps :

He would watch the way the intermittent dentellation of the sun through the leaves mottled the ridged tribal markings down her back until it seemed the blotched areas of pigmentation were subtly mimicking the beasts who mimicked the patterns of the sun through the leaves (79).

L'itinéraire se clôt sur une manifestation du réel de la jouissance : "He was alone with fever. He reeled, screaming and shaking" (79). La tentation est grande de jouer avec le signifiant "reel/real", et de faire de "reeled" un reste, une trace métonymique du réel du texte.

Le feuilletage textuel avec le corps en son cœur s'élabore avec un lien intertextuel, une nouvelle de Jorge Luis Borges, "L'écriture du Dieu"⁵⁸².

Il y est question d'un homme emprisonné ; de l'autre côté du mur de sa cellule plongée dans le noir se trouve un jaguar qu'il parvient à voir, chaque fois qu'une trappe se soulève pour laisser passer le jour. Il peut alors observer les taches du pelage de l'animal pour les fixer dans sa mémoire. Pour résumer, il entend déchiffrer ces taches qu'il imagine être le message d'un dieu sur "la peau vivante des jaguars" (150), "une énigme générique que constitue une sentence écrite par un dieu" (151) :

580. Pour reprendre le titre d'un livre de Denis Vasse, être sujet, c'est être "Un parmi d'autres", ce qui est en totale opposition avec la position de S1.

581. "L'effroi devant la Méduse est donc effroi de la castration, rattaché à quelque chose qu'on voit". Sigmund Freud, "La tête de Méduse", *Résultats, idées, problèmes, II, 1921-1938*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 49.

582 Jorge Luis Borges, "L'écriture du Dieu", *L'aleph*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 147-154.

Quelques-unes figuraient des points, d'autres formaient des raies transversales sur la face antérieure des pattes ; d'autres, annulaires, se répétaient. Peut-être était-ce un même son ou un même mot. Beaucoup avaient des bords rouges⁵⁸³.

Par ailleurs, le prisonnier pense qu'"un dieu ne doit dire qu'un seul mot et qui renferme la plénitude" (151).

Un parallèle peut être établi entre ces éléments et la nouvelle de Carter :

He developed a speciality in the extermination of the printed beasts, leopards and lynxes, who carry ideograms of death in the clotted language pressed in brown ink upon their pelts by the fingertips of mute gods who do not acknowledge any divinity in humanity (72).

Il semble que les deux textes se recoupent dans la dimension de fantasme qu'ils déploient à travers chacun des protagonistes.

Dans les deux cas, on retrouve l'inscription du fantasme d'un texte Un, un texte qui devient texture comme lieu d'inscriptions originaires, comme *text/ur/a*. Pour le chasseur, pour qui la jungle est assimilée à cet Autre maternel dont le désir fait énigme, cette *textura* est le lieu matriciel de la mère comme lieu de l'origine. Pour le personnage de la nouvelle de Borges, c'est le lieu d'un savoir universel. Dans les deux cas, c'est le corps comme *a* qui sert d'écran, support et rempart à la fois, et qui noue véritablement texte, origine et savoir.

Textura, c'est le lieu de l'énigme de l'Autre, le lieu mythique de l'écrivain que l'on retrouve dans le signifiant "leaves" (79), lieu d'une énigme impossible à percer, lieu vide que l'écrivain enserre de son écriture mais qui toujours échappe. D'ailleurs, telle est *l'hubris* des deux personnages ; tous deux veulent posséder ce qui ne se possède pas : en éradiquant toutes traces, ils veulent se rendre maître d'un ça-voir⁵⁸⁴ qui est en fait un ça-écrire.

Au-delà des fantasmes des personnages représentés sur la scène diégétique, ces traces qui se dessinent et se creusent sur les corps font inmanquablement penser au texte de Lacan "Litturaterre"⁵⁸⁵, et à la lettre comme "rature d'aucune trace qui soit d'avant"⁵⁸⁶. Le chasseur est face au dos des fauves et à celui de la jeune femme, porteurs d'inscriptions énigmatiques, indéchiffrables pour lui et inmaîtrisables. A l'image des sillons incrustés comme traces d'une jouissance fixée dans le corps, le texte de littérature sur la feuille blanche porte la trace de la lettre imprimée sur le papier. Nous pensons ici au terme de "motérialité du signifiant" utilisé par Lacan.

⁵⁸³ Borges, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁸⁴ Dans les deux cas, la volonté de maîtrise s'effectue par l'intermédiaire de l'œil : le regard sert de pivot au chasseur dans le pouvoir qu'il impose puis qu'il perd. C'est également par le regard que les deux personnages entendent maîtriser l'inscription des taches sur le pelage des fauves.

⁵⁸⁵ Lacan, "Litturaterre", *Ornicar ?*, °41, pp. 3-10

⁵⁸⁶ Lacan, *op. cit.*, p. 7.

L'expression "clotted language" (72) surgit du texte avec fulgurance : c'est le corps de la langue, la langue elle-même devenue corps. C'est ce qui dans un texte, résiste, fait trace comme symptôme dans la répétition. C'est la langue qui s'inscrit encore (dans la répétition) et qui inscrit une jouissance en-corps. C'est ce qui fait effet de résistance dans le texte, "le réel de la lettre comme sens évidé"⁵⁸⁷.

"Clotted language" se lit comme métonyme de la langue, cette "scorie subreptice scarifiant la langue d'un coup de scalpel"⁵⁸⁸, véritable caillot qui se forme dans la fibrine textuelle.

Face au texte de littérature imprimé, le lecteur est face à un texte comme corps marqué, coupé (dans "dentellation", "dent" renvoie à "indentures"), inmaîtrisable, mais certainement pas totalement indéchiffrable, du moins l'espérons-nous. Dans cette nouvelle, il semble qu'il s'agisse pour le lecteur de prendre le corps à la lettre afin de prendre la lettre au corps, en prenant soin peut-être d'éviter ravage et ravissement⁵⁸⁹.

Car comment faire rempart à une jouissance qui viendrait titiller trop fort le sujet lisant ? Hervé Castanet parle de "la lettre [comme] support d'enluminure pour titiller, par la magie des mots de la langue écrite, la jouissance du corps"⁵⁹⁰.

La lettre physique imprimée, par la coupure qu'elle inscrit sur la page, et les pages du livre sont un rempart physique à ce qu'un texte peut avoir d'insoutenable :

Lire, c'est redécouper un espace, et le faire tenir, dans le contexte en dérive, un lieu où se "retrouver" ; c'est se délier-dégager du "texte" où l'on est pris, et de cette coupure faire la reprise d'un nouveau lien⁵⁹¹.

Il est vrai que, pour certains textes de Carter, l'entreprise de lecture n'est pas toujours aisée tant est puissante la force de dérision :

La dérision suppose toujours une compréhension complice, dans l'allusion, le jeu de mot ou l'anticipation d'un savoir qui n'est transmis par personne. Elle court-circuite celui qui est pris sans ses filets et auquel elle est censée s'adresser alors qu'elle le nie⁵⁹².

⁵⁸⁷ Catherine Millot, "Epiphanies", *Joyce avec Lacan*, Jacques Aubert ed., Paris, Navarin, 1987, p. 91.

⁵⁸⁸ Lanone, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁸⁹ Nous noterons que ravage et ravissement ont une étymologie commune.

⁵⁹⁰ Castanet, "Lettre et jouissance. Sur un récit de Pierre Klossowski", *La lettre et l'écrit*, Psychanalyse et Recherche Universitaire (PERU), Ranguel, COREP, 1993, p. 117.

⁵⁹¹ Daniel Sibony, *ibid.*, p. 22.

⁵⁹² Denis Vasse, *ibid.*, p. 164.

Comme il ne peut être question de maîtriser un texte de fiction pour faire rempart à trop de jouissance, il reste à faire trace, en tant que lecteur, de ce dépôt de jouissance, et à inscrire la coupure en faisant écriture de ces restes de jouissance, "écrire la plaie exsangue de la langue"⁵⁹³.

Il s'agit, à travers le semblant de la fiction littéraire, d'interroger la lettre dans le sens où l'entend Lacan dans "Litturaterre" : voir comment la lettre insiste et dessine "le bord du trou dans le savoir"⁵⁹⁴, un "simple trait, marque d'une coupure à quoi se réduit la lettre quand les semblants font défaut"⁵⁹⁵, "ce qui dans le réel se présente comme ravinement"⁵⁹⁶.

La lettre, qui n'est ni la littérature ni l'écrit littéraire, fait bord entre ce qui s'écrit et ce qui, en même temps ne s'écrit pas, une dimension "indicible", incommunicable" : la lettre est donc littoral "entre savoir inconscient et réel de la vérité, entre signifiant et ... trou où s'invoque, en vain, la jouissance interdite"⁵⁹⁷.

Alors que le signifiant se situe du côté du symbolique, la lettre se situe elle du côté du réel. Ce littoral de la lettre ne préexiste pas en tant que tel ; il advient, entre écriture et lecture, et implique donc un travail de déchiffrement.

Il y a donc ce dépôt des traces de ce qui fait l'écrit et présence de ce bord dessiné, figuré où s'invoque le réel qui fait recel par définition et où peut se supposer logés l'indicible, l'incommunicable, l'illisible⁵⁹⁸.

Interroger cette frontière littorale qu'est la lettre dans le texte cartésien revient tout d'abord à se heurter au semblant de la fiction qui, c'est indéniable, apparaît dense, presque impénétrable parfois, donnant en tout cas l'impression de faire écran, cache et rempart. Ainsi, si la lettre fait trou, se pose la question de l'émergence et du déchiffrement d'un réel face au masque que constitue l'appareillage du semblant.

Lire l'écriture de la lettre chez Carter nous oriente vers la question de ce que nous appellerons, faute de mieux, le vide et le trop plein.

Ainsi qu'il a déjà été donné de lire, l'art littéraire d'Angela Carter ne tient ni du dépouillement, ni de l'ascèse. Les métaphores et les comparaisons abondent, les opérateurs de semblant tels que "like", "seem" ou bien "as if" sont

⁵⁹³ Sibony, *ibid.*, p. 149.

⁵⁹⁴ Lacan, "Litturaterre", p. 5.

⁵⁹⁵ Paccaud-Huguet, "Wordsworth : l'événement de la lettre, un moment qui fait tache et touche", p. 143.

⁵⁹⁶ Lacan, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁹⁷ Castanet, *ibid.*, p. 105.

⁵⁹⁸ *ibid.*, p. 105.

innombrables. La richesse et la variété des signifiants n'ont d'égaux que la rareté de leur utilisation pour certains d'entre eux. De plus, la syntaxe s'avère très souvent si élaborée et sophistiquée que la trame textuelle semble former un édifice textuel inamovible. Par ailleurs, les multiples références littéraires ou culturelles dans *PNE* en particulier, que ce soient les mythes par exemple, ou bien les nombreuses allusions à ce que nous pourrions appeler le fonds commun de la littérature et de la culture occidentales, en d'autres termes, tout ce qui relève de l'intertextualité, tendent à saturer le texte, voir à donner l'impression qu'il est aussi impénétrable que les forêts sombres des contes de fées que Carter aimait à parodier⁵⁹⁹. La nouvelle "The Erl-King" en offre d'ailleurs, par déplacement, un excellent commentaire métatextuel :

The woods enclose. You step between the first trees and then you are no longer in the open air; the wood swallows you up. There is no way through the wood any more, this wood has reverted to its original privacy. Once you are inside it, you must stay there until it lets you out again for there is no clue to guide you through in perfect safety; [...]. The trees stir with a noise like taffeta skirts of women who have lost themselves in the woods⁶⁰⁰.

A cela s'ajoute la dimension d'ironie et de parodie comme autant de possibilités pour le lecteur de se perdre dans le dédale énonciatif.

L'abondance de ces phénomènes de saturation ne peut-elle pas être envisagée comme la manifestation de l'horreur du vide, en d'autres termes, comme un phénomène de dénégation qui, en tant que tel, installe des défenses en même temps qu'un désir ? On pense ici à l'*horror vacui* de l'esthétique baroque⁶⁰¹, qui suture l'angoisse et y pare par un déploiement démesuré de l'apparat et la profusion de l'ornement.

Didi-Huberman met en évidence un mouvement inverse "l'évitement du vide"⁶⁰² que signale et engendre un tombeau partiellement fermé, qui laisse voir les pieds et la tête du gisant⁶⁰³. Le regard fait l'expérience d'une coupure entre, d'un côté, "*l'évidence d'un volume*" et, de l'autre, "*une espèce d'évidement*"⁶⁰⁴. De manière intéressante, la réflexion du philosophe conduit à assimiler la dénégation du plein à une dénégation du vide :

On notera qu'il y a dans cette attitude une sorte d'horreur ou de dénégation du *plein*, c'est-à-dire du fait que ce volume-là, devant nous, est plein d'un être semblable à nous, mais mort, et à ce

⁵⁹⁹ Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), Harmondsworth, Penguin, 1983.

⁶⁰⁰ Carter, "The Erl-King", *op. cit.*, pp. 84-85.

⁶⁰¹ Face au caractère inclassable de certains ouvrages de Carter, l'adjectif baroque est probablement le terme qui revient le plus souvent pour définir Carter dans les quatrièmes de couverture.

⁶⁰² Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰³ Voir Annexe 12.

⁶⁰⁴ Didi-Huberman, *ibid.*, p. 17.

titre plein d'une angoisse qui nous chuchote notre propre destin. Mais il y a aussi dans cette attitude une véritable horreur et une dénégation du *vide* : une volonté d'en rester aux arêtes discernables du volume, à sa formalité convexe et simple. Une volonté d'en rester à tout prix à ce que nous voyons, pour ignorer que ce volume-là n'est pas indifférent et simplement convexe, puisqu'il est creux, évidé, puisqu'il fait réceptacle (et concavité) à un corps lui-même cave, s'évidant de toute sa substance⁶⁰⁵.

D'une certaine manière, le plein et le vide sont interchangeable dans la mesure où ils relèvent tous deux d'une attitude de double déni. D'ailleurs, un système saturé, trop plein, à travers sa structure figée par l'absence de jeu qui permet le mouvement, ne génère-t-il pas la même angoisse que la béance d'un vide ?

Dans une problématique du plein et du vide, ces réflexions nous aident à éclaircir la raison pour laquelle on peut être tenté de rapprocher les préoccupations qui émergent de la fiction littéraire de Duras de celles de certains textes de Carter, en dépit de modalités d'écriture totalement différentes. Si nous pouvons définir le texte durassien comme proche de l'épure, tel n'est pas le cas de celui de Carter.

Même si toutes deux écrivent la jouissance, il est indéniable que le style durassien se situe du côté du dénuement : des phrases courtes qui produisent un rythme saccadé, une diégèse minimale, quelquefois squelettique, un support imaginaire dépouillé, des silences et des évanouissements, des "textes pleins de... vide"⁶⁰⁶.

Peut-être Marguerite Duras nous éclaire-t-elle lorsqu'elle affirme : "D'habitude on regarde le plein, pas le creux. Pour moi c'est quelque chose qui se fait autant"⁶⁰⁷. Evoquant son écriture, Duras a ces mots :

La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture⁶⁰⁸.

La vêtue imaginaire et symbolique du texte cartérien semble imposer au lecteur des distances avec le texte et repousser un geste de lecture qui aurait la main mise sur le texte.

Le dénuement des derniers textes de Duras n'a-t-il pas lui aussi tenu à l'écart maints lecteurs ?

Il semble qu'il appartient au lecteur de se déplacer face à cette figure imaginaire qui semble imposer un *noli me tangere*⁶⁰⁹, et de lire la lettre en acceptant de faire ce que l'on appellera un lecture *figurale* du texte, au sens où

⁶⁰⁵ *ibid.* p. 19.

⁶⁰⁶ Michel David, *ibid.*, p. 29.

⁶⁰⁷ Duras, *Les parleuses*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 117.

⁶⁰⁸ *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

⁶⁰⁹ Voir Annexe 13. Le détail du tableau de Fra Angelico évoque "cette tension particulière, centrale dans l'image, qui rapproche et distend tout à la fois les mains des deux personnages" (Didi-Huberman, *Fra Angelico*).

Fra Angelico et les penseurs religieux au XV^e siècle entendait le mot "figure" : "s'écarter de l'aspect, le *déplacer*, décrire un détour hors de la ressemblance et de la désignation, bref entrer dans le domaine paradoxal de l'équivoque et de la dissemblance"⁶¹⁰.

Nous pouvons donc nous déplacer sur le terrain du "style [auquel] répond la lettre comme objet *a* opacifié dans son réel "motériel" "⁶¹¹.

2. LA VACILLATION DU HIEROGLYPHE

La lecture de *PNE* fait entendre un symptôme qui fait trace dans la répétition et l'essaimage du signifiant "flicker". Il s'agit véritablement d'une inscription spectrale dans la manière dont le signifiant peut se décomposer en d'autres signifiants et signifiés, et irradier non seulement le roman, mais également une des problématiques mises en exergue dans la fiction littéraire de Carter. D'autre part, c'est véritablement le spectre sonore de "flicker" qui, dans un phénomène vibratoire, définit ce que nous appellerons le timbre textuel de certains éléments de la fiction de Carter.

Nous attacherons à voir comment le signifiant, "the reticent flicker of a candle-flame that halted, wavering"⁶¹², vacille, hésite et fait émerger la lettre.

Tout d'abord, dans son acception de "visual perception [...] produced by periodic fluctuations in the brightness of light at a frequency below that covered by the persistence of vision"⁶¹³, le signifiant inscrit ce qu'il est, une irrégularité, un saut sonore dans le texte comme on aurait un saut d'image. Nous remarquerons que le signifiant "flick" au cœur de "flicker" inscrit une dimension sonore, le bruit fait par un coup sec et rapide, celui-là même

Dissemblance et figuration, p. 18. *Noli me tangere*, ne me touche pas : c'est avec ces trois mots que Jésus écarte Madeleine, trois mots que Fra Angelico a rendu avec ce geste.

⁶¹⁰ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 8. Fra Angelico appelait *figurae* toutes ces taches qui parsemaient ses œuvres. Didi-Huberman envisage ces traces picturales comme "de la peinture pure, de la peinture non-feinte" (*ibid.*, p. 32).

⁶¹¹ Paccaud-Huguet, *op. cit.*, p. 140. Introduisant "Le séminaire sur "la lettre volée" de Poe, Lacan aborde cette question de la lettre : "Car nous déchiffrons ici en la fiction de Poe, si puissante au sens mathématique du terme, cette division où le sujet se vérifie de ce qu'un objet le traverse sans qu'ils se pénètrent en rien, laquelle est au principe de ce qui se lève à la fin de ce recueil sous le nom d'objet [...]. C'est l'objet qui répond à la question du style, que nous posons d'entrée de jeu" (*Ecrits*, p. 10).

⁶¹² Carter, *PNE*, p. 112.

⁶¹³ *Collins Dictionary of the English Language*, p. 555.

que l'on entend en prononçant "flick" ou "flicker". "Flick", c'est également ce trait, *a streak*, cette tache, *a fleck*, point de réel qui fait dépôt.

Evelyn et Tristessa sont réunis après leur transformation réciproque :

This transforming light covered his nakedness like a garment; no, it was his flesh itself that seemed made of light, flesh so insubstantial only the phenomenon of persistence of vision could account for his presence here. The habit of being a visual fallacy was too strong for him to break; appearance, only, had refined itself to become the principle of his life. He flickered upon the air (147).

Le vacillement ici est consécutif à une scène de regard dont ce roman et les nouvelles de Carter abondent. A ce sujet, nous noterons que Lacan met en évidence le lien entre regard et vacillation : "Dans le rapport scopique, l'objet d'où dépend le fantasme auquel le sujet est appendu dans une vacillation essentielle, est le regard"⁶¹⁴. Le vacillement de Tristessa, qui répond d'ailleurs à d'autres vacillations du regard de Tristessa ("Tristessa's eyes flickered" 119), résulte d'un refus de voir et refus de croire, d'un regard qui ne peut plus se dérober au réel du sexe : il n'y a plus de voile qui enrobe le corps pour le dérober au regard. L'énigmatique "flickered upon the air" marque la rencontre avec le réel, point de *tuché* auquel il ne peut se soustraire. C'est l'inscription proleptique du suicide déguisé en mort de l'actrice, disparition définitive qui répond à la disparition des écrans de cinéma à un moment de sa carrière d'actrice, lorsque la vague du romantisme s'étiola, "when it flickered out" (7).

C'est la thématique du cinéma qui affleure dans "flicker" : l'image cinématographique qui vacille, et puis le lieu même ("the flicks") sont évoqués. C'est l'étudiant en cinéma qu'est le narrateur de "The Merchant of Shadows"⁶¹⁵ qui, en arrivant à Hollywood, voit le monde en termes cinématographiques, imaginant les monstres marins du Pacifique comme de véritables caméras : "They have the strangest eyes, lenses on stalks that go flicker, flicker, and give you the truth twenty-four times a second" (67).

Contrairement à ce que pensent les narrateurs pour le moins naïfs de "The Merchant of Shadows" et de *PNE*, l'image ne révèle pas la vérité⁶¹⁶. Si l'on prend "flicker" comme métonyme du semblant, c'est-à-dire comme "le

⁶¹⁴ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, pp. 78-79.

⁶¹⁵ Carter, "The Merchant of Shadows", *American Ghosts & Old World Wonders* (1993), London, Vintage, 1994. Cette nouvelle est une variation textuelle de *PNE*. Carter a également écrit deux nouvelles différentes qui évoquent toutes deux "la belle et la bête", "The Courtship of Mr Lyon" et "The Tiger's Bride" (*The Bloody Chamber*, *ibid.*). Par ailleurs, nous noterons que les liens intertextuels sont très nombreux.

⁶¹⁶ Le postmodernisme s'est souvent interrogé sur la question du cinéma et de la réalité : "He [Pynchon] intimates... that life imitates film, because film *creates* reality in its own image. Film, therefore, ranks higher in the ontological scale than ordinary everyday reality; conversely, ordinary everyday reality must itself be essentially immaterial, no more substantial than the *flickering images* on a movie screen" (Coward on Pynchon, *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, 36, cité par Brian McHale, *op. cit.*, p. 247. C'est nous qui soulignons).

nom que prend le sens une fois qu'on l'a coupé du réel", ce n'est que lorsque le semblant vacille, que l'image clignote, que le réel peut apparaître. C'est d'ailleurs ce clignotement de "flicker" que le lecteur peut tenter de faire parler en quelque sorte : si vérité il y a, c'est une vérité qui se mi-dit, qui ne se dit *pas-toute*, en tant qu'elle est liée au désir de l'Autre en chacun de nous, lecteurs. Précisons donc que le texte n'est en aucun cas porteur d'une vérité.

Cela rappelle ce que Brian McHale a appelé "the "flickering" effect [which] intervenes between the text-continuum (the language and style of the text) and the reader's reconstruction of its world"⁶¹⁷, sorte de jeu de cache-cache, en d'autres termes, la butée sur le réel que constitue le langage.

Ainsi que l'explique Nestor Braunstein, la vacillation est propre au langage et au sujet :

Un sujet, c'est quelque chose d'instable, de vacillant. La place du sujet c'est celle de l'incertitude dans la mesure où il est l'effet de ce qui s'articule dans la chaîne signifiante ; il est à la merci de la parole qui viendra, celle qui devra le resignifier et lui montrer sa faible condition⁶¹⁸.

Nous nous demanderons si ce n'est pas le propre de tout signifiant qui accroche et fait symptôme dans un texte de faire vaciller le fantasme et, par là même de faire vaciller le lecteur, pour l'amener à s'interroger si ce n'est déchiffrer ce qui a pu élire domicile dans le symptôme, derrière "the flickering moth-wing quiver of words"⁶¹⁹.

"Flicker" interpelle le lecteur depuis le phonème /k/ qui résonne tout au long de *PNE* et des nouvelles. Que ce soit dans "The Executioner's Beautiful Daughter" comme nous l'avons déjà montré, ou bien encore dans "Reflections" ("I could hear the clack, clack, clack of a pair of knitting needles ticking away monotonously [...] 86), les sons claquent et cliquètent. Et, bien que la diégèse inscrive très souvent une suture après la coupure, le phénomène de coupure opéré par le son persiste : "The air split under a sharp crack and soldered itself together"⁶²⁰ ; "A plane broke the darkening dish of sky, that sealed up again up again behind it"⁶²¹.

⁶¹⁷ McHale, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹⁸ Braunstein, *ibid.*, p. 246.

⁶¹⁹ Virginia Woolf, *The Waves* (1931), London, Triad Grafton Books, 1977, p. 145.

⁶²⁰ Carter, *PNE*, p. 43.

⁶²¹ Carter, "The Merchant of Shadows", p. 70.

C'est le son de la coupure qui se répète et ne consent pas à se taire. Le phonème /k/ et la lettre k tranche véritablement le signifiant "flicker", incision que l'on retrouve d'ailleurs dans le titre de la nouvelle "The Quilt Maker"⁶²².

En rapprochant cette écriture de la coupure du phonème /ð/ se lit l'inscription du féminin, marques de la castration d'un côté et du pronom personnel "her" de l'autre⁶²³. Que doit-on alors entendre dans "flick (h)er" : l'évincement du féminin ainsi que le suggère une acception du terme, "remove by a quick jerky movement" ? Ou bien, en marge du fantasme mis en évidence par Freud, "On bat un enfant", le mots inscrivent-ils le fantasme "On bat une femme" ?⁶²⁴ L'incertitude et le manque de garantie nous orientent plutôt vers le titre de la nouvelle mentionnée que nous entendrons comme "The quilt make her".

En nous tournant vers cette lecture, la nouvelle nous amènera donc à envisager le féminin entre couture et coupure.

Nous porterons auparavant notre oreille sur un autre hiéroglyphe sonore, les sous-vêtements pailletés de Leilah dans *PNE*, "sequinned knickers" (29). Que cela concerne l'amant de "Flesh and the Mirror" ("he with his sequin eyes" 65), Tristessa ("Your eyes [...] stuck all around with sequins" 123) ou bien Leilah dans *PNE*, "sequin" est toujours associé au regard ; et, si l'on choisit d'entendre un rapprochement entre les différentes occurrences, nous serons amenés à placer le regard sous les jupes de Leilah, *locus* de la castration féminine.

"[S]equinned knickers" (29) s'entend et s'écrit également ainsi : "see/k/win/k/nic/k/ers". Le signifiant fait entendre les deux "k" alors même qu'il inscrit dans le *graphiein* la lettre k, cette fois silencieuse, isolée. La

⁶²² Carter, "The Quilt Maker", *Burning Your Boats. Collected Short Stories*, London, Chatto & Windus, 1995, p. 444.

⁶²³ Nous renvoyons à l'article de Denise Ginfrey " "Les muses inquiétantes" de Raymond Carver" qui met en lumière la façon dont "le pronom personnel "her" (phonétiquement /hð /), est incorporé à une multitude de signifiants". "Toute la fiction de Carver semble tendue vers un mode énonciatif qui offrirait une position d'où interroger et "comblent en la sexualisant la lacune de la représentation du féminin" (Serge André, *ibid.*, p. 158), tout en parcourant l'ombre menaçante qu'elle recouvre" (à paraître, Actes du colloque PERU "L'inquiétant", 25-26 mars 2000, Université Lumière-Lyon II). Outre que Carter n'appréciait pas les textes de Carver, la position et l'inscription du féminin sont complètement différentes chez Carter.

⁶²⁴ Il y a fort à parier qu'une telle lecture n'aurait pas été du goût de Carter tant son aversion était grande contre ces personnes, en particulier certaines féministes, qui tendaient à considérer les femmes principalement comme des victimes. Tel n'est pas notre propos.

coupure devient césure⁶²⁵ : quelque chose ici se tait, un indicible s'écrit mais ne se dit pas. Le langage devient muet, le dépôt se fait dans le *graphein*.

En suivant les travaux de Jacques Aubert qui estime que la métaphore paternelle s'inscrit pour Joyce dans le nom du personnage "Daedalus", "se spécifiant fils dans une lignée, celle des dédales"⁶²⁶, ou bien ceux de Josiane Paccaud-Huguet⁶²⁷ concernant l'inscription récurrente de /kor/, premières lettres du vrai nom de Joseph Conrad, dans la fiction littéraire de l'écrivain, nous émettrons l'hypothèse qu'une partie du patronyme de Carter s'inscrit dans "flicker". Plus qu'à Carter, nous pensons au nom de jeune fille de Carter, Stalker, qui reviendrait ainsi par la boîte aux lettres inconsciente de la fiction⁶²⁸.

3. COUPURE, COUTURE, CESURE

La critique littéraire féministe fait la part belle aux romans d'Angela Carter en ce sens qu'ils servent fréquemment de points d'appui ou de textes parallèles à leurs théories.

Les points de vue adoptés et revendiqués méritent attention. Que ce soient par exemple *(Un)like Subjects*⁶²⁹ "[which] reads contemporary women's theory and fiction in an attempt to fuse gynocritical and gynetical practice"⁶³⁰, ou bien *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation In Contemporary Women's Fiction*⁶³¹, qui part de l'aphorisme de Simone de Beauvoir "On ne naît pas femme, on le devient" pour entreprendre une lecture qui va "beyond a focus on how texts written by women represent "female experience"

⁶²⁵ Même si coupure et césure ont une étymologie commune, "la césure marque le rythme, indique un intervalle dans la durée, inscrit la discontinuité dans la continuité" (Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 79).

⁶²⁶ Aubert, "D'un Joyce à l'autre", *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000, p. 71.

⁶²⁷ "L'écrivain et l'heureuse inquiétude de la langue", communication au colloque de PERU, 25-26 mars 2000, à paraître.

⁶²⁸ Roland Tissot considère que "tout livre n'est que l'expansion anamorphique du nom propre" ("Pour une nouvelle carte du *Tendre* de Francis Scott Fitzgerald", *De la littérature à la lettre*, Adolphe Haberer et Josiane Paccaud-Huguet, eds., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 160.

⁶²⁹ Gerardine Meaney, *(Un)like Subjects. Women, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1993.

⁶³⁰ Meaney, *op. cit.*, p. 9.

⁶³¹ Sally Robinson, *op. cit.*

toward a focus on how texts *produce* experience, identity and gender"⁶³², les études inscrivent toutes une problématique liée à différence anatomique des sexes.

Malgré certaines précautions oratoires quant à l'élaboration d'un mythe de "La Femme", malgré certaines distances prises par rapport à certains textes fondateurs de la théorie féministe comme ceux de Showalter par exemple⁶³³, les auteurs ont du mal à ne pas recréer un système de catégories qu'ils avaient pourtant dénoncé avec beaucoup d'énergie chez leur collègues hommes.

Il est vrai que Sally Robinson, par exemple, prend ses distances avec un certain féminisme qui avait établi la notion de "Woman, signified with a capital W":

Whereas Woman identifies a singular, often metaphorical, conceptualization of feminine difference, women, as a plural and heterogeneous category fractures that singularity. Thinking women as a multiple, and internally contradictory, category has made it possible for feminist theory to extricate itself from a narrowly conceived, and static, notion of sexual difference: that is, Woman's difference from Man⁶³⁴.

La plupart des critiques émettent certaines réticences face au phallocentrisme de Freud et Lacan en s'appuyant très souvent sur les théoriciennes françaises Irigaray ou Cixous, passant sous silence la vision lacanienne des positions masculine ou féminine indépendamment du sexe anatomique.

Les études tendent à s'appuyer sur la notion de "gender identity" ainsi que l'a défini Judith Butler⁶³⁵ en laissant de côté la dimension de l'Autre du langage en chacun, qui nous divise indépendamment de notre anatomie.

⁶³² Robinson, *ibid.*, p. 13.

⁶³³ "The desire to separate writing about Woman from women's writing has been the trend in feminist criticism attempting to theorize the specificity of women's writing" (Robinson, *ibid.*, p. 11). C'est Showalter qui est visée ici et son goût pour la classification en "feminist critique" et "gynocritique". *Feminist Readings/Feminists Reading* offre un panorama large et détaillé de différentes tendances de la théorie littéraire féministe (d'Elaine Showalter à Ellen Moers en passant par Kate Millet et Cixous et Irigaray, sans oublier d'autres tendances plus directement liées à diverses influences politiques) appliquée à des œuvres littéraires (Sara Mills, Lynne Pearce, Sue Spaul, Elaine Millard, eds., Charlottesville, University Press of Virginia, 1989). Ajoutons ici une "note cartérienne" : "The notion of a universality of human experience is a confidence trick and the notion of a universality of female experience is a clever confidence trick" (Carter, *SW*, p. 12).

⁶³⁴ Robinson, *ibid.*, p. 3.

⁶³⁵ "Gender ought not to be conceived merely as the the cultural inscription of meaning on a pre-given sex[...]; gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which "sexed nature" or "natural sex" is produced and established as "pre-discursive," prior to culture, a politically neutral

Nous noterons toutefois l'accent mis par Robinson sur "the politics of enunciation — who speaks, to whom, from where, and to what end"⁶³⁶, mais le but recherché est toujours de voir comment les textes littéraires "work to problematize Woman's place, and to create other positions from which women can speak *as*"⁶³⁷ women — that is, as subjects engendered by, and engendering, cultural processes"⁶³⁸. Et même s'il est fait allusion au langage ("Gender difference *is* a difference in language"⁶³⁹), c'est toujours dans un contexte plus large, culturel, social ou politique qu'il s'inscrit.

Même si Carter n'aurait sans doute pas désavoué certaines lectures, eu égard à certaines prises de position concernant sa position en tant que femme dans la société⁶⁴⁰, nous choisirons d'orienter notre lecture vers la matière littéraire uniquement, en envisageant la question en terme de féminin plutôt qu'en terme de femme, avec ou sans majuscule.

Nous interrogerons la question du féminin comme processus signifiant et non comme réalité biologique, en nous référant à nouveau au fameux schéma de la sexualité inconsciente de Lacan et, en particulier, en envisageant la question d'une écriture féminine du côté du *pas-tout* de la femme.

A la lumière de "The Quilt Maker", une écriture féminine serait alors la façon dont se pose la coupure, non la coupure phallique qui régit le principe d'organisation du texte, mais plutôt le tranchant de la langue ou toute autre manifestation de l'Autre. La coupure apparaît comme ce qui fait vaciller le semblant, autrement dit le symbolique des significations et l'imaginaire de la réalité. Cela rappelle étrangement le signifiant "flicker" : vacillation et coupure.

"The Quilt Maker" nous renseigne sur cette inscription et ce jeu de/avec la coupure.

surface *on which* culture acts" (Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge, 1990, p. 7).

⁶³⁶ Robinson, *ibid.*, p. 27.

⁶³⁷ Il nous semble que la conjonction à elle seule pose tout le problème de cette vision (C'est Robinson qui souligne).

⁶³⁸ Robinson, *ibid.*, p. 27.

⁶³⁹ *ibid.*, p. 27.

⁶⁴⁰ Les réflexions de Carter à ce sujet ne manquent pas, par exemple lorsqu'elle fait allusion à "my own questioning of the nature of my reality as a *woman*. How that social fiction of my "femininity" was created, by means outside my control, and palmed off on me as the real thing" (Carter, "Notes from the Front Line", p. 70).

La nouvelle est une composition assez disparate qui tisse une trame diégétique faite de plusieurs fils : l'histoire de la narratrice et de sa vieille voisine Letty et la déchéance de la vieille dame, une anecdote sur une querelle avec son mari à propos d'une pêche, ou bien encore le départ de la narratrice pour un long séjour dans un pays oriental. Ces éléments diégétiques sont constamment entrecoupés de remarques de la narratrice ayant trait aux menues choses de la vie quotidienne, ou d'autres réflexions personnelles sur les événements qu'elle relate. Cette association de pièces hétéroclites transparait dans l'organisation spatiale de la nouvelle par la manière dont celle-ci est segmentée en "blocs" de paragraphes isolés les uns des autres par des espaces blancs.

C'est ainsi que le terme de "quilt" qui introduit la nouvelle prend un sens presque immédiatement, de manière visuelle. D'ailleurs, en entrant davantage dans les entrelacs du texte, nous constatons tout d'abord, que ces pièces figurent la forme même du patchwork, et que, d'autre part, certains signifiants se lisent comme des métonymes de la structure du "quilt".

Ces morceaux accrochés ensemble apparaissent comme "remnants, bits and pieces" (444), restes de souvenirs qui reviennent à la mémoire de la narratrice, "worn out or torn" (444), traces mnésiques déchirées et arrachées à la mémoire du passé.

As you can tell from the colourful scraps of oriental brocade and Turkish homespun I have sewn into this bedcover, I then (call me Ishmael) wandered about for a while and sowed (or sewed) a wild oat or two into this useful domestic article, this product of thrift and imagination, with which I hope to cover myself in my old age to keep my brittle bones warm (457).

Le "I" comme personnage auto-diégétique rassemble les morceaux d'étoffe qui composeront le patchwork tandis que le "I" narrateur coud la couverture textuelle. Le signifiant "thrift" n'évoque-t-il pas le "quilt" comme produit de l'économie fait de chutes de tissu inutilisées en même temps qu'il pointe le principe même d'économie textuelle : l'économie comme organisation et structure du texte, mais également comme principe de réserve — réserve de sens et réserve du sens — inhérent à tout texte de littérature ?

Le "quilt" ou patchwork comme métaphore de l'écriture et de l'acte d'écriture n'est pas nouveau et s'inscrit dans toute une tradition. On pense ici par exemple à Alice Walker lorsqu'elle parle en détails du processus de maturation et de création de son roman *The Color Purple*. Alors que l'écrivain ne parvenait pas à entrer dans le processus d'écriture du roman, c'est l'assemblage et la couture d'un "quilt", substitut à l'assemblage textuel, qui lui permit d'engager et de terminer l'écriture de son roman :

There were days and weeks and even months when nothing happened. Nothing whatsoever. I worked on my quilt, took long walks with my lover [...]. My quilt began to grow. And, of course, everything was happening⁶⁴¹.

Pour Walker, le "quilt" constituera même l'objet de substitution au récit terminé, séparé de son corps d'origine qu'est l'écrivain :

⁶⁴¹ Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens*, London, The Women's Press, 1984, p. 358).

[...]I wrote the last page.
And what did I do for that?
It was like losing everybody I loved at once. [...]. Mercifully, my quilt and my lover remained⁶⁴².

Le travail de patchwork implique d'abord la découpe du tissu, puis vient l'assemblage des morceaux d'étoffe. L'isotopie de la coupure et de la couture se déploie dans "The Quilt Maker", tant au niveau topologique que tropologique, tant au niveau imaginaire de l'histoire que celui de la narration.

"[S]nipped" (445), "crack" (452), "bite" (454) et "stitching" (445), "grab" (446), "tack" (452), "sewed" (457) traversent la nouvelle de part en part, telle l'aiguille de la couturière. Nous noterons que le lien et la coupe se lisent ensemble dans le signifiant "clipped" (444) dans sa double acception de "coupe" et "attache", signifiant qui s'avère finalement l'emblème du travail de fabrication du patchwork.

Le signifiant "pin" sert de point d'agrafe au sexuel et au textuel : on passe des aiguilles, "pincushion" (445), au désir, "he was pining for Letty herself" (455). Le texte et le sexe ne se trouvent-ils pas liés par l'intermédiaire du "quilt", lorsque l'épouse parcimonieuse utilise de vieilles lettres d'amour pour composer son patchwork : "the thrifty housewife often used up old love letters" (444), lettres-déchets (a letter, a litter, pour paraphraser Joyce) élevées à la dignité d'objet ?

D'un point de vue de la narration dans "The Quilt Maker", diverses manifestations métatextuelles font effet de coupure pour le lecteur dans la mesure où elles cassent l'illusion référentielle et brisent le jeu des identifications imaginaires. Les effets de métatexte dans cette nouvelle sont si variés qu'ils semblent recouper une grande partie de ceux présents dans les textes de Carter⁶⁴³.

Le flux métonymique est constamment coupé par de nombreux inserts pour le moins énigmatiques.

Après avoir énoncé ce qui apparaît comme une sorte de mode d'emploi de l'utilisation du henné sur les cheveux, une phrase mystérieuse entre parenthèses s'insère, sans que l'on connaisse le référent du pronom personnel :

[...] This is supposed to "fix" the final colour. Then you rub this hot, stiff paste into the roots of your hair.
(However did they first think of it?)
You're supposed to wear rubber gloves for this part of the process, but I can never be bothered to do that [...] (449).

⁶⁴² Walker, *op. cit.*, p. 360.

⁶⁴³ Pour une étude détaillée de la métatextualité d'une part, et de la métatextualité dans les nouvelles d'Angela Carter d'autre part, nous renvoyons à l'ouvrage à paraître, dirigé par Laurent Lepaludier et le centre de recherche de l'Université d'Angers. Notons que ce livre contribuera grandement à la critique des nouvelles de Carter, les ouvrages et articles en la matière n'étant pas très nombreux.

Ce sont également des phrases composées d'un unique syntagme ou d'un seul mot même ("But. Letty. Letty came home" 456), et qui hachent le style. C'est aussi une onomatopée qui surgit au détour d'une phrase : "Letty's cat heaved up on its shaky legs and launched itself, plop on to the grass" (455).

Les adresses explicites à un narrataire sous forme de questions ou bien d'impératifs ("Don't you see, from this peach story, how I was brought up? 445) laissent parfois perplexes en ce sens qu'il n'est pas clair à qui ce "you" s'adresse : est-ce le "you" de l'adresse au lecteur que l'on retrouve dans *Tristram Shandy* ou bien est-ce une adresse hypothétique à la vieille voisine de la narratrice à qui elle s'adresserait de manière imaginaire ? On ne peut pas savoir.

Des intermèdes plus poétiques, dirons-nous, brisent le flux diégétique :

[The cherry-tree] has not one but two tricks up its arboreal sleeve; each trick involves three sets of transformation and these it performs regularly as clockwork each year, the first in early, the second in late spring? Thus: one day, in April, sticks; the day after, flowers; the third day, leaves. Then — through May and early June, the cherries form and ripen until, one fine day, they are rosy and the birds come [...] (447).

Le sérieux est vite rompu par un autre intermède, allègre celui-là et léger, puisqu'il évoque le rythme et l'humour des *limericks*, sans en avoir la forme en vers : "Going out into the back garden to pick rosemary to put inside a chicken, the daffodils in the uncut grass, enough blackbirds out to make a pie" (455).

Linda Hutcheon fait référence aux procédés métatextuels comme une façon de faire jouer un effet-miroir, et considère donc ce phénomène textuel comme une caractéristique postmoderniste :

The formal and self-consciousness of metafiction today is paradigmatic of most of the cultural forms of what Jean-François Lyotard calls our "postmodern" world — from television commercials to movies, from comic books to video art. We seem fascinated lately by the ability of our human systems to refer to themselves in an endless mirroring process⁶⁴⁴.

Il est indéniable que la fiction littéraire de Carter "parle" de la fiction littéraire, de l'écriture et de la lecture — c'est le cas par exemple avec le "quilt" comme figure de l'écriture — de sorte que l'on pourrait effectivement parler de narcissisme. Mais, par-delà les multiples figures *de* miroir et figures *en* miroir des textes de Carter, c'est bel et bien le sujet qui est placé au cœur de l'œuvre, à l'œuvre, avec ce que cela implique en terme de division et, donc, de coupure.

Ainsi, au même titre que l'ironie, les questionnements concernant certains signifiants, les coupures qu'offrent à la lecture les brusques changements de temps qui accompagnent les passages abrupts d'un élément diégétique à un

⁶⁴⁴ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London and New York, Routledge, 1980, xii.

commentaire de la narratrice, ou bien un jeu éventuel avec l'intertexte⁶⁴⁵, sont autant d'éléments qui créent un effet de distanciation chez le lecteur.

Lorsque l'on mentionne le "quilt", on envisage l'ouvrage avant tout comme un assemblage, un "bout-à-bout"⁶⁴⁶, c'est-à-dire en terme de couture plus que de coupure. Or, il est un aspect de cette mosaïque qui est très souvent passée sous silence : c'est le fait qu'en dépit de la couture, la trace d'une coupure est toujours visible une fois l'ouvrage terminé. Ce qui, précisément, fait tout le charme du patchwork, est que la trace du caractère hétéroclite des morceaux cousus reste apparente.

Contrairement à l'art traditionnel de la couturière qui entend faire disparaître la couture en la dissimulant ou en faisant se correspondre les motifs, le patchwork fait se juxtaposer des éléments hétérogènes de sorte que la couture révèle la coupure — ce que le signifiant "clip" inscrit.

"Quel est le plus radical, du coup de ciseaux ou du coup de crayon ? L'un et l'autre engendrent une surface"⁶⁴⁷. Dans le maniement des outils, les ciseaux comme les crayons délimitent un espace en coupant ou en traçant⁶⁴⁸.

En rapprochant la coupe et le trait, nous pouvons envisager ces deux traces comme "effet-signifiant", donc coupure signifiante, mise en acte par le désir du sujet :

Et qu'est-ce qu'un trait ? C'est l'*effet signifiant*. Le signifiant creuse, comme les ciseaux du tailleur, comme ceux du coiffeur et celui du sculpteur. Il figure et contrarie à la fois [...] cette fonction essentiellement humaine qu'est la coupure signifiante⁶⁴⁹.

Par-delà l'effet rhapsodique du "quilt" — rappelons que rhapsode signifie étymologiquement "qui coud ensemble des chants" — il convient d'envisager la coupure et la couture du "quilt" comme engendrant un reste hétérogène, et d'établir ainsi un lien avec ce qui résiste dans le texte littéraire, ce qui s'entend dans ce qui se répète.

⁶⁴⁵ Nous pourrions nous interroger sur l'expression "crazy patchwork" dans "The Quilt Maker" et le lien intertextuel éventuel avec *Lolita* de Nabokov : Humbert voit en effet les Etats-Unis comme "the crazy quilt of forty-eight states" (Nabokov, *Lolita*, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 150).

⁶⁴⁶ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 594.

⁶⁴⁷ Lemoine-Luccioni, *ibid.*, p. 16.

⁶⁴⁸ Eugénie Lemoine-Luccioni effectue ce rapprochement entre le coup de ciseaux et le coup de crayon en tirant de sa propre expérience de petite fille. Elle explique en effet comment, enfant, elle coupait et recoupait sans cesse de l'étoffe sans parvenir à créer quoi que ce fût. Et c'est à partir de cet échec que le crayon prit le relais des ciseaux et qu'elle se mit à tracer des traits (*ibid.*, pp. 16-17).

⁶⁴⁹ Lemoine-Luccioni, *ibid.*, p. 17.

"Le premier acte toujours déjà advenu est la coupure"⁶⁵⁰. Pensons ici à l'acte de castration qui précède la naissance de Vénus : comment d'un acte atroce de coupure quelque chose de beau peut s'originer. "Avant la coupure il n'y a rien ; après, il n'y a qu'une forme, un trait, et un reste inassimilable"⁶⁵¹.

En revanche, quand on en vient à aborder la question du reste, une distinction s'impose entre le patchwork et le texte. La narratrice de "The Quilt Maker" présente en effet le patchwork comme un art du "recyclage" :

Whatever material happens to turn up in the ragbag: party frocks, sackcloth, pieces of wedding-dress, of shroud, of bandage, dress shirts etc. Things that have been worn out or torn, remnants, bits and pieces left over from making blouses (444)

Mais, si le patchwork peut être considéré comme l'art d'accommoder les restes, l'écriture serait plutôt l'art de produire des restes, des restes de jouissance non sémantisables. Nous pensons par exemple à la dissémination phonique de /k/ chez Carter, qui à la fois témoigne et fait trace de la coupure.

Si, dans "The Quilt Maker", le patchwork et l'écriture se rejoignent, c'est dans la mesure où le "quilt" de la vieille voisine est devenu litière, déchet, "the shit-stained quilt" (452).

Aux prises avec une volonté de maîtrise, la narratrice de "The Quilt Maker" entend, autant que faire se peut, se dérober à la coupure de l'Autre : "I always try to live on the best possible terms with my unconscious and let my right hand know what my left hand is doing and, fresh every morning, scrutinise my dreams" (444). Le discours de l'Autre est inmaîtrisable ; il nous traverse à notre insu dans ces formations de l'inconscient que sont les lapsus ou les actes manqués par exemple.

C'est en acceptant d'être traversé par l'acte de lecture que le lecteur s'engendre comme sujet. Et, c'est cette coupure qui peut entraîner la vacillation salutaire qui empêche de mettre la main sur le texte en le scellant et le suturant par des significations stables et inamovibles, sans restes⁶⁵².

C'est peut-être ici qu'éthique et esthétique se rejoignent, l'esthétique de la coupure servant de point d'étai à une éthique de l'écriture et de la lecture qui repose sur la coupure.

La réussite de "The Quilt Maker" tient sans doute à ce que, d'un côté, la nouvelle est traversée de part en part de nombreux éléments présents dans toute l'œuvre d'Angela Carter et que, de l'autre, les nombreux phénomènes

⁶⁵⁰ *ibid.*, p. 17.

⁶⁵¹ *ibid.*, p. 18.

⁶⁵² C'est probablement le reproche que fait Julia Kristeva à la démarche bakhtinienne lorsqu'elle affirme : "Or, en deçà de l'écran du discours représentatif, il n'y a plus d'opacité à inventorier : pas de sens approuvé par un sujet déjà-là à structurer. Le discours *n'est pas encore*, le sujet est en train de s'engendrer au cours de l'écriture/lecture. [...]. Le travail de Bakhtine nous met ainsi au bord d'une théorie de la signification, qui aurait besoin d'une théorie du sujet" (Kristeva, *ibid.*, p. 21).

métatextuels mettent véritablement en perspective l'écriture, d'une manière générale, et l'écriture de Carter en particulier.

Somewhere along another year to heaven, I elicited the following laborious explanation of male sexual response, which is the other of the moon, the absolute mystery, the one thing I can never know (453).

L'image de la lune est présente dans toute l'œuvre de Carter de façon énigmatique et souvent inexplicable. Sans fournir de réponse bien sûr, la citation tirée de "The Quilt Maker" met ici en relation l'image de la lune avec la question de la différence des sexes. Pour la narratrice, la face cachée de la lune tient lieu de "continent noir" de l'homme.

4. UNE ECRITURE FEMININE ?

Pour difficile qu'elle soit, il nous semble que la question d'une écriture féminine doit être approchée, même si, comme nombreux sont ceux à le penser, "c'est s'engager d'avance dans une polémique sans fin, et sans issue"⁶⁵³.

Faisons maintenant un détour par une exposition qui eut lieu au centre Georges Pompidou à Paris, en 1995, intitulée "Féminin-Masculin"⁶⁵⁴. Le sous-titre de l'exposition était "le sexe de l'art". Outre la mise en relief de "de" et "le" en raison de leur ambiguïté, un journaliste⁶⁵⁵ a bien problématisé la question de savoir ce qui fait le caractère sexuel de l'art. Le journaliste écarte d'abord une partie des œuvres de l'exposition donnant dans le spectaculaire et l'exhibitionnisme (les sculptures et les toiles les plus récentes, en fait) qui, à ses yeux, ne rendent absolument pas compte de "la part sexuelle de l'art"⁶⁵⁶, il évoque au contraire ce qui, pour lui, relève du sexuel :

Les aquarelles de Picabia et les encres de Dix ont conservé leur efficacité parce que les traits, la construction, les couleurs, leur fluidité ou leur épaisseur, la dureté ou la mollesse des lignes sont — bien plus que le motif lui-même — du sexe dans de l'art⁶⁵⁷.

Il nous semble que l'écriture féminine relève du même type de problématique, dans le sens où l'habillage imaginaire — ou bien encore le sexe de l'auteur — de la fiction ne saurait en être un trait constitutif. De même

⁶⁵³ Paul-Louis Rossi, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve, 1996, p.57.

⁶⁵⁴ L'ouvrage publié à la suite de cette exposition s'appelle *Féminin/masculin*, les deux termes fusionnés en un seul. Une autre option aurait été de l'écrire ainsi : *Féminin/masculin*.

⁶⁵⁵ Philippe Dagen, "Comment le sexe entra dans l'art, et ce qu'il en advint", *Le Monde*, 27 octobre 1995, p. 23.

⁶⁵⁶ op. cit.

⁶⁵⁷ ibid.

que la thématique sexuelle à elle seule ne saurait rendre compte "de la part sexuelle de l'art"⁶⁵⁸, les personnages féminins ou la thématique de la femme ne constitue pas une écriture féminine, tout au plus un motif. L'écriture est ailleurs.

Nous laisserons volontairement de côté la question du sexe biologique de Carter et les "I" principalement masculins de sa fiction. La notion d' "impersonation"⁶⁵⁹ doit, à nos yeux, demeurer sur le terrain littéraire, "as a literary device"⁶⁶⁰, comme figure ("the figure of the cross-dressed male or female"⁶⁶¹) qui approche l'énigmatique féminin.

Nous signalerons toutefois le trouble suscité par la langue qui fourche ou bien les pronoms personnels qui défont sous le stylo lorsqu'il s'agit de nommer le transexuel Evelyn ou le travesti Tristessa une fois que le voile du mystère est levé. Cette expérience fait partie de la jouissance qu'autorise et engendre le texte, mais ne constitue en rien une réponse à l'énigmatique féminin. Elle en présente l'étrangeté.

Si l'on suit la psychanalyste Eugénie Lemoine-Luccioni, la femme serait "vouée à un destin de partition"⁶⁶² : l'enfantement fait effectivement d'elle une femme "partagée"⁶⁶³, en ce sens que la ligne de partage que constitue l'enfantement passe *en* elle, alors qu'elle passe *entre* l'homme et l'enfant⁶⁶⁴.

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, ce n'est pas l'anatomie qui distingue le sujet mais plutôt la façon qu'a le sujet de se ranger d'un côté ou de l'autre du tableau de la sexualité inconsciente, en "optant" pour l'une ou l'autre

⁶⁵⁸ *ibid.*

⁶⁵⁹ C'est toutefois une question qui intéressait Carter. Dans son *Afterword* à *Love*, publié plusieurs années après la première publication du roman, elle raconte : "Originally I'd intended to write a little about the novel and how I feel about after nearly twenty years, how I feel about what seems to me now its almost sinister feat of male impersonation, its icy treatment of the mad girl and its penetrating aroma of unhappiness" (*Love*, London, Chatto & Windus, 1987, p. 113).

⁶⁶⁰ Marina Warner, *ibid.*, p. 194.

⁶⁶¹ *ibid.*

⁶⁶² Lemoine-Luccioni, *Partage de femmes*, p. 100.

⁶⁶³ Nous noterons que le titre du livre d'Eugénie Lemoine-Luccioni *Partage de femmes* a été traduit en italien, *Il taglio femminile*, la coupure, ou la fente féminine.

⁶⁶⁴ Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 8.

des deux jouissances, sans que cette position ne soit d'ailleurs stable ni définitive. Ainsi, se situe côté femme "celui de tous les êtres qui assument le statut de la femme"⁶⁶⁵.

L'être parlant, côté femme, est donc *pas-tout* dans la jouissance phallique en ce sens qu'il est lié à une jouissance Autre, énigmatique et ineffable, "épuisant le discours et les savoirs"⁶⁶⁶. Et c'est parce que la femme ne peut rien dire de la jouissance qui la tracasse que Lacan estimera "que la femme présentifie par excellence l'Autre pour le sujet"⁶⁶⁷.

Cette jouissance dite "féminine" est Autre, en tant que l'Autre est le lieu d'une altérité absolue⁶⁶⁸. Lacan la pose comme "jouissance supplémentaire"⁶⁶⁹ à la jouissance phallique : en l'absence d'inscription inconsciente de cette Autre jouissance, elle ne pourra que se mi-dire.

C'est ainsi que, plutôt qu'une écriture féminine, nous envisagerons des "*moments* d'écriture féminine" dans un texte de fiction, "chaque fois que l'image devient floue, se déchire, et que se creuse un moment pour une voix énigmatique"⁶⁷⁰.

La fiction cartérienne est riche de ces moments où le sens défaille, par-delà la phallicisation que peut représenter le support organisationnel des multiples stratégies narratives. Il est indéniable que, chez Carter, ces stratégies narratives peuvent paraître constituer une véritable cage qui tendrait à emprisonner le lecteur, à le maîtriser par trop de directives implicites de lecture. En outre, les nombreux effets parodiques et ironiques qui parcourent les textes engendrent des interrogations et des incertitudes constantes chez le lecteur : parfois, lire une nouvelle de Carter donne une impression d'essoufflement tant l'on est sollicité de toutes parts par le *feu d'artifice* narratif.

D'aucuns pourraient voir cette saturation comme un voile phallique opaque, trace du déni du manque radical dans l'Autre. Ce n'est pas notre avis.

⁶⁶⁵ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XX, p. 75.

⁶⁶⁶ Morel, *ibid.*, p. 85.

⁶⁶⁷ Gérard Miller, *ibid.*, p. 86.

⁶⁶⁸ "La femme a rapport au signifiant de cet Autre, en tant que, comme Autre, il ne peut rester que toujours Autre. [...]. L'Autre, ce lieu où vient s'inscrire tout ce qui peut s'articuler du signifiant, est, dans son fondement, radicalement l'Autre" (Lacan, *op. cit.*, p. 75).

⁶⁶⁹ Lacan, *ibid.*, p. 68.

⁶⁷⁰ Paccaud-Huguet, "Que faut-il entendre par écriture féminine ?", Sophie Marret ed., *Féminin/Masculin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 1999.

Carter épuise-t-elle le lecteur, qui perd patience, abandonne le livre, ou bien s'acharne à le défendre ou à le combattre⁶⁷¹ ? Si épuisement il y a, nous le placerons du côté de ces procédés narratifs, en prenant soin de préciser, avec John Barth, qu'épuisement n'est en aucun connoté négativement, mais fait référence à "only the usedupness of certain forms or exhaustion of certain possibilities — by no means necessarily a cause for despair"⁶⁷².

En effet, il nous semble que c'est de cette saturation née de la friction permanente entre les procédés narratifs d'une part, et entre le texte et le lecteur d'autre part, que peut émerger un souffle, espace de silence qui permettra au lecteur d'entendre la trace d'un réel, inépuisable⁶⁷³ celui-là, puisqu'il résiste à la moulinette de l'interprétation.

Si l'on accepte que "le jeu du vide et du plein est [...] au centre de l'imaginaire féminin"⁶⁷⁴, il s'agira alors pour le lecteur d'entrer dans cette *féminité*, et de ce jeu de texte faire un jouir du texte.

Cette rencontre passagère avec une tache féminine qui nous touche peut se faire dans le texte cartérien à ces moments où, en raison du feuilletage ironique, l'on se rend compte que, "derrière le maquillage des clowns, ça ne sourit pas, ça grimace"⁶⁷⁵. C'est la grimace du masque grotesque, le mascarone, qui fascine mais ne séduit pas, masque du réel et réel tout à la fois.

Ce sont ces moments dans le texte où, alors que l'on a le sentiment que tout se dit et se montre — l'horreur de l'inceste dans "The Executioner's Beautiful Daughter" ou de l'assujettissement des corps dans "Master" par exemple — une vérité émerge dans ce qui se mi-dit, par déplacement, à travers les limericks par exemple, ou bien dans l'irridescence provoquée par le déploiement textuel d'un seul signifiant. "Stitch" est exemplaire à cet égard : la présence répétée du signifiant dans l'œuvre de Carter provoque un ravissement.

⁶⁷¹ Nous renvoyons aux diverses réactions assez stéréotypées et significatives que la lecture des textes de Carter peut engendrer.

⁶⁷² John Barth, "The Literature of Exhaustion", Malcolm Bradbury ed., *The Novel Today*, London, Fontana Press, 1990, p. 71.

⁶⁷³ "Lalangue enfin touche au réel ; en cela que ne l'épuisent ni les effets de la communication, ni les espacements du discernable" (Milner, *op. cit.*, p. 40).

⁶⁷⁴ Lemoine-Luccioni, *ibid.*, p. 40.

⁶⁷⁵ Gérard Miller, *La France des hérissons*, Paris, Seuil, 1994, p. 182.

I dropped a stitch, this morning; only one little stitch... and that confounded shell slipped through the hole the dropped stitch made [...]⁶⁷⁶.

Ce passage sonne presque comme un *tongue twister*. En faisant jouer la coupure, nous pouvons faire bégayer "st / itch" pour échouer à "itch", et évoquer le chatouillement de la jouissance.

A l'image de la maille de tricot de l'hermaphrodite, "stitch" est à la fois ce qui fait tenir et ce qui enserme le vide, à l'image du signifiant comme tel qui fait godet au chatouillis de la jouissance textuelle qui joue à la dérobaie ("volatile stitchery" 87). Gageons que contrairement à ce qu'évoque "muffler", le terme qui désigne l'écharpe tricotée par l'hermaphrodite de "Reflections", la voix — celle du texte, celle du lecteur — ne sera pas étouffée : ce dont on ne peut parler ne saurait se taire. Sans doute cela doit-il, peut-il, se dire, s'écrire.

c'est une voix parfumée de feutre et de velours qui se glisse dans ma main et desserre mes
poings et dessine sur ma peau d'Andalouses arabesques
Mano Solo

CONCLUSION

L'art littéraire d'Angela Carter a été fréquemment qualifié de baroque. Même si la classification peut, de prime abord, paraître simpliste ou banale tant elle a pu être utilisée par des personnes pressées de compartimenter l'art, la fiction de Carter en déploie de nombreux aspects.

Nous nous contenterons de mentionner la façon dont parfois, le lecteur-critique des textes ne sait plus où donner du regard, ou plutôt du crayon, à la manière dont le regard peut être égaré devant la virtuosité et la profusion de détails d'un jubé baroque.

"Ingannar gli occhi", disaient les Italiens. Toute la question est de ne pas se laisser totalement déposséder de son regard.

Plusieurs critiques mentionnent une absence de mères, ou bien regrettent que les mères ou figures maternelles des romans et nouvelles soient des figures phalliques ou castratrices. Parmi ces critiques, Nicole Ward Jouve consacre un article entier⁶⁷⁷ à cette absence qui la laisse perplexe et qu'elle regrette ; à ses yeux, dans la fiction de Carter, c'est "the daughter's point of view"⁶⁷⁸ qui est mis en scène : "Carter goes [...] to the end of the

⁶⁷⁶ "Reflections", *ibid.*, p. 90.

⁶⁷⁷ Nicole Ward Jouve, *ibid.*, pp. 136-170.

⁶⁷⁸ Ward Jouve, *op. cit.*, p. 150.

daughter's anger"⁶⁷⁹. Nous ne nous attarderons pas sur le détail des raisons très personnelles des regrets de la critique. En revanche, une question est posée qui permet d'envisager la question sous un angle différent : "Writing and the mother ?"⁶⁸⁰.

En effet, si la question du lien entre l'écriture et la mère a été établi, c'est en marge et indépendamment de toute représentation de la mère dans le texte. Par exemple, à propos de Virginia Woolf, Béatrice Didier voit l'écriture comme "le moyen de reconstruire, ressusciter le corps de la mère"⁶⁸¹. Nous pensons aussi au dessin de Magritte, "La magie blanche", qui représente Paul Eluard écrivant le mot "écrire" sur le corps d'une femme. C'est également Barthes qui déclare que "l'écrivain est quelqu'un qui joue... avec le corps de la mère, pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu... jusqu'à jouir d'une défiguration de la langue"⁶⁸².

L'écriture vit d'énigmes, est une énigme. Il n'est donc pas surprenant que ces remarques génèrent plus d'interrogations que de réponses. Nous laisserons le dernier mot à Maurice Blanchot : "Ecrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle"⁶⁸³.

Si conclure sur Angela Carter peut s'avérer difficile, c'est que, finalement, la lecture des textes de Carter suscite l'écriture. Quelque chose dans l'art littéraire de Carter se transmet qui fait d'un désir-lire un désir-écrire, dans un mouvement qui pousse le lecteur en avant, presque à l'extérieur de l'œuvre pour ainsi dire⁶⁸⁴.

Rachel Fajersztajn, avec Lacan, situe l'amour du côté d'un "j'aime à vous"⁶⁸⁵, la préposition "à" impliquant un caractère indirect, intransitif, qui laisse une part de jeu, dans le sens d'inajustement, et qui suggère un rapport à l'Autre. En paraphrasant la psychanalyste, nous situerons l'écriture de Carter comme un "j'écris à vous", le "à" figurant le désir transmissible d'écriture.

⁶⁷⁹ Ward Jouve, *ibid.*, p. 156.

⁶⁸⁰ *ibid.*, p. 159.

⁶⁸¹ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 233.

⁶⁸² Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 60.

⁶⁸³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 51.

⁶⁸⁴ Peut-être pouvons-nous donner raison à Carter lorsqu'elle déclare, à propos de la lecture, "It's inviting the reader to write lots of books for themselves", même si elle entendait peut-être la phrase au sens figuré (Haffenden, "Novelists In Interview", p. 91).

⁶⁸⁵ Rachel Fajersztajn, " "J'aime à vous"." *La Cause Freudienne*, "Maladies d'amour", n° 40, janvier 1999, p. 38.

ANNEXES

Annexe 1

James Ensor, Portrait d'Ensor aux masques, 1899
Toile, 1,2 X 0,8 cm
Collection Mme Cléomir Jussiant, Anvers
page2.gif

Annexe 2

Ernst-Ludwig Kirchner, Femme devant son miroir, 1913/20
Huile sur toile, 101 X 75 cm
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou
page3.gif

Annexe 3

Egon Schiele, Le prophète (double autoportrait)
Huile sur toile, 110,3 X 50,3
Staatsgalerie, Stuttgart
page4.gif

Annexe 4

Frida Kahlo, Between the Curtains, 1927
87 X 70 cm
The National Museum of Women in the Arts
page5.gif

Annexe 5

Frida Kahlo, Selfportrait Dedicated to Dr. Leo Elloesser, 1940
59,5 X 40 cm
Collection particulière
page6.gif

Annexe 6

Frida Kahlo
page7.gif

Annexe 7

Max Ernst, The Robing of the Bride, 1940
Peggy Guggenheim Collection, Venice
page8.gif

Annexe 8

Arnold Schönberg, Le regard rouge, 1910
Huile sur carton, 32,2 X 24,6
Munich, Städtische Galerie
page9.gif

Annexe 9

Francis Picabia, *Hera*, vers 1929
Huile sur carton, 103,5 X 75 cm
Collection particulière
page10.gif

Annexe 10

Francis Picabia, *Catax*, 1929
Huile sur toile, 104 X 73,5
page11.gif

Annexe 11

Jean Ipoustéguy, *L'Homme*
page12.gif

Annexe 12

Dalle funéraire de l'abbé Isarn, seconde moitié du XI^e siècle
Marbre, 178 X 60 cm
Cryptes de l'abbaye Saint-Victor, Marseille
page13.gif

Annexe 13

Fra Angelico, *Noli me tangere* (détail), vers 1438-1450
Fresque
Couvent de San Marco, cellule 1, Florence
page14.gif

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES D'ANGELA CARTER

1. ROMANS

Shadow Dance (1966). London: Virago Press, 1995.

The Magic Toyshop (1967). London: Virago Press, 1986.

Several Perceptions (1968). London: Virago Press, 1995.

Heroes and Villains (1969). Harmondsworth: Penguin, 1981.

Love (1971). London: Chatto & Windus, 1987 (Revised edition).

The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman (1972). Harmondsworth: Penguin, 1982.

The Passion of New Eve (1977). London: Virago Press, 1982.

Nights at the Circus (1984). London: Picador, 1985.

Wise Children. London: Chatto & Windus, 1991.

2. NOUVELLES

Fireworks (1974). London: Virago Press, 1988.

The Bloody Chamber and Other Stories (1979). Harmondsworth: Penguin, 1981.

Black Venus (1985). London: Picador, 1986.

American Ghosts & Old World Wonders (1993). London: Vintage, 1994.

Burning Your Boats. Collected Short Stories. London: Chatto & Windus, 1995.

3. THEATRE

The Curious Room. Collected Dramatic Works (1996). London: Vintage, 1997.

4. POESIE

Unicorn. Leeds: Location Press, 1966.

5. ESSAIS

The Sadeian Woman (1979). London: Virago Press, 1984.

Nothing Sacred (1982). London: Virago Press, 1985.

Expletives Deleted (1992). London: Vintage, 1993.

Shaking a Leg. Collected Journalism and Writings (1997). London: Vintage, 1998.

6. LETTRES

"A letter from Angela Carter", Neil, Forsyth, ed. *The European English Messenger*, Volume V/1, Spring 1996, pp. 11-13.

7. DIVERS

"The Language of Sisterhood." Leonard Mickaels and Christopher Ricks, eds., *The State of the Language*. California: University of California Press, 1980, pp. 226-234.

"Sugar Daddy." Ursula Dwen, ed., *Fathers: Reflections by Daughters*. London: Virago Press, 1983, pp. 20-30.
Editor, *Wayward Girls and Wicked Women* (1986). London: Virago Press, 1992.
Images of Frida Kahlo. London: Redstone Press, 1989.
Editor, *The Virago Book of Fairy Tales* (1990). London: Virago Press, 1992.
Editor, *The Second Virago Book of Fairy Tales* (1992). London: Virago Press, 1993

II. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CONSULTÉES

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Virago, 1987.
BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier, 1961.
BORGES, Jorge Luis. *L'aleph*. Paris: Gallimard, pour la traduction française, 1967.
DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.
---. *Les Parleuses*. Paris: Editions de Minuit, 1985.
---. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Editions de Minuit, 1987.
---. *Ecrire*. Paris: Gallimard, 1993.
FITZGERALD, Francis Scott. *The Great Gatsby*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
HUGHES, Ted. *New Selected Poems. 1957-1994*. London: Faber and Faber, 1995.
JOYCE, James. *Ulysses* (1922). Oxford: Oxford University Press, 1993.
NABOKOV, Vladimir. *Lolita* (1955). Harmondsworth: Penguin, 1986.
PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1982.
MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Plume Printing, 1988.
OBALDIA, René DE. *Innocentines*. Paris: Grasset, 1969.
PONTALIS, Jean-Bertrand. *Fenêtres*. Paris: Gallimard, 2000.
QUIGNARD, Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: P.O.L., 1993.
SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London, Methuen, 1982.
TAWADA, Yoko. *Narrateurs sans âmes*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gerhke, Editions Verdier pour la traduction française, 2001.
RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 1984.
WOOLF, Virginia. *The Waves* (1931). London: Grafton, 1977.
---. *To the Lighthouse*, Oxford: Oxford University Press, 1992.
---. *Orlando*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
---. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Edited and with an introduction by Susan Dick. San Diego, New-York and London: Harcourt Brace & Company, 1989.

III. ŒUVRES ET TRAVAUX CRITIQUES SUR L'ŒUVRE D'ANGELA CARTER

1. OUVRAGES

BUSCHINI, Marie-Pascale. *Le voyage héroïque dans quatre romans d'Angela Carter*. Thèse, Université de Paris III, 1996.
DAY, Aidan. *Angela Carter. The Rational Glass*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

GAMBLE, Sarah. *Angela Carter: Writing from the Front Line*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
SAGE, Lorna. *Angela Carter*. Plymouth: Norhcote House, 1994.
---.ed. *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. London: Virago Press, 1994.

2. OUVRAGES PARTIELLEMENT CONSACRES À ANGELA CARTER

CRANNY-FRANCIS, Anne. *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*. Cambridge: Polity Press, 1990.

DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. London: The Women's Press, 1981.

JORDIS, Christine. *De petits enfers variés: Romancières anglaises contemporaines*. Paris: Seuil, 1989.

MEANEY, Gerardine. *(Un)like Subjects. Women, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1993.

MILLS, Sara, Lynne Pearce, Sue Spaul, Elaine Millard. *Feminist Readings/Feminists Readings*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

ROBINSON, Sally. *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany: State University of New York, 1991.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde*. London; Vintage, 1995.

WAUGH, Patricia. *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. London and New York: Routledge, 1989.

3. REVUES ET ARTICLES

Anonymous. "Angela Carter." *The Times*, 17 February 1992, p. 15.

ACKROYD, Peter. "Passion Fruit." *The Spectator*, (26 March 1977), pp. 23-24.

BAYLEY, John. "Fighting for the Crown." *The New York Review of Books*, 23 April 1992, pp. 9-11.

BEESEY, Paddy. "Be Bad." *New Statesman*, 93/2401, 25 March 1977, p. 407.

BIJON, Béatrice. "Fascination et subversion dans "The Executioner's Beautiful Daughter" d'Angela Carter." *Annales de l'Université de Savoie*, "Figures de la subversion", n° 26/27, 1999, pp. 123-133.

---. "La jouissance du corps dans "Master" d'Angela Carter", Josiane Paccaud-Huguet et Michèle Rivoire, eds., *Etudes de poétique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001, pp. 99-109.

---. " "The Quilt Maker" d'Angela Carter: couture, coupure, césure", ouvrage dirigé par Laurent Lepaludier; à paraître.

BROOKS, Landon. "Eve at the End of the World: Sexuality and the Reversal of Expectations in Novels by Joanna Russ, Angela Carter, and Thomas Berger." Donald Palumbo, ed., *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*. Connecticut: Greenwood Press, Inc., 1986, pp. 61-74.

BRYANT, Sylvia. "Re-Constructing Oedipus Through "Beauty and the Beast"." *Criticism*, 31/4, Fall 1989, pp. 439-453.

BUSCHINI, Marie-Pascale. "Félinité, féminité: l'animalité chez Angela Carter." Elisabeth Béranger et Ginette Castro, eds., *Femme et nature*. Talence: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1997.

---. "Subversion du mythe de la Grande Déesse dans *The Passion of New Eve* d'Angela Carter." *Annales de l'Université de Savoie*, "Figures de la subversion", n° 26/27, 1999, pp. 135-149.

- CAGNEY WATTS, Helen. "Angela Carter. An interview with Helen Cagney Watts." 1984/1985, pp. 161-176.
- CALLIL, Carmen. "Flying Jewellery." *The Sunday Times*, 23 February 1992, pp. 6-7.
- CLARK, Robert. "Angela Carter's Desire Machine", *Women's Studies*, 14: 2, 1987, pp. 147-161.
- DUNCKER, Patricia. "Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chamber". *Literature and History*, 10: 1, Spring 1984, pp. 3-14.
- GERRARD, Nicci. "Angela Carter is Now More popular than Virginia Woolf." *The Observer Life*, 9 July 1995, pp. 20, 22-23.
- GRIEVE, Ann. "Du bon usage du picaresque et du panoptique: *Nights at the Circus* d'Angela Carter." *Cahiers Charles V*, n° 18, 1995, pp. 79-92.
- GOLDSWORTHY, Kerryn. "Angela Carter." *Meanjin*, 44: 1, 1985, pp. 4-13.
- HAFFENDEN, John, "Magical Mannerist", *Literary Review*, Nov. 1984, pp. 34-38.
- . "Angela Carter." *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985, pp. 76-96.
- HANSON, Clare. "Each other: Images of Otherness in the Short Fiction of Doris Lessing, Jean Rhys and Angela Carter." *Journal of the Short Story in English*, n° 10, Spring 1988, pp. 67-82.
- HOFFMANN, Catherine. " "A Thousand Baroque Intersections": détours transtextuels d'un récit pervers, "The Bloody Chamber". Liliane Louvel, ed., *Le détour*. Poitiers: La Licorne (UFR Langues Littératures Poitiers).
- HUTCHEON, Linda. "'The String of Lust': Angela Carter and the French Connection." *Etudes britanniques contemporaines*, n° 14, Juin 1998, pp.1-7.
- JORDAN, Elaine. "Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions." Linda, Anderson, ed., *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. London: Edward Arnold, 1990, pp. 18-40.
- . "The Dangers of Angela Carter." Isobel, Armstrong, ed., *New Feminist Discourses*. London: Routledge, 1992, pp. 119-131.
- . "Down the Road, or History Rehearsed." Francis, Barker, ed., *Postmodernism and the Re-reading of Modernity*. Manchester: Manchester University Press, 1992, pp. 159-179.
- KENYON, Olga. "The Writers imagination." *University of Bradford Print Unit*, 1992, pp. 23-33.
- LA CASSAGNERE, Mathilde. "L'écriture comme subversion: "The Werewolf" d'Angela Carter." *Annales de l'Université de Savoie, "Figures de la subversion"*, n° 26/27, 1999, pp. 115-122.
- LEDWON, Lenora. "The Passion of the Phallus and Angela Carter's *The Passion of New Eve*." *Journal of the fantastic in the Arts*, 5: 4(20), 1993, pp. 26-41.
- LEPALUDIER, Laurent. "Passages du miroir et miroir du passage dans "Reflections" d'Angela Carter." *Etudes britanniques contemporaines*, numéro 14, 1998, pp. 9-25.
- . "Construction et déconstruction du sacré: "Penetrating to the Heart of the Forest" d'Angela Carter." *Actes du colloque "Le discours du sacré"*. Université d'Angers, 22-23 janvier 1999, pp. 181-192.
- McEWAN, Ian. "Sweet Smell of Excess." *Sunday Times*, 9 September 1984, mag., pp. 42-44.
- PUNTER, David. "Angela Carter: Supersessions of the Masculine." *Critique: Studies in Modern Fiction*, 25: 4, Summer 1984, pp. 209-221.
- RAWDON WILSON, Robert. "Slip Page: Angela Carter, In/Out/In the Postmodern Nexus." *Ariel*, 20: 4, October 1989, pp. 96-114.
- REGARD, Frédéric. "Pornographie et postféminisme. Théorie du "pornogramme" chez Angela Carter." *Etudes britanniques contemporaines*, n° 18, 2000, pp. 65-75.

- SAGE, Lorna. "The Savage Sideshow." *New Review*, 4/39-40, July 1977, pp. 51-57.
 ---."Angela Carter interviewed by Lorna Sage." Malcolm Bradbury and Judith Cooke, eds., *New Writing*. London: Minerva Press, 1992, pp. 185-193.
 ---."Angela Carter (Obituary)." *The Guardian*, 17 February 1992.
- SCHMIDT, Ricarda."The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction." *Textual Practice*, vol. 3, n° 1, Spring 1989, pp. 56-75.
- SMITH, Anne. "Myths & the Erotic." *Women's Review*, n°1, November 1985, pp. 28-29.
- SNITOW, Ann. "The Post-Lapsarian Eve." *Nation*, 243/10, 4 October 1986, pp. 315-317.
The Review of Contemporary Fiction, numéro spécial sur Angela Carter, vol. 14, n° 3, Fall 1994.
- WAUGH, Auberon. "The surreal thing." *The spectator*, 228/7508, 20 May 1972, pp. 772-773.
- WISKER, Gina. "Winged Woman and Werewolves: How do We read Angela Carter?" *Ideas and Production*, 4, 1985, pp. 87-97.
- WYATT, Jean. "The Violence of Gendering: Castration Images in Angela Carter's *The Magic Toyshop*, *The Passion of New Eve*, and "Peter and the Wolf"." *Women's Studies: an Interdisciplinary Journal*, 25: 6, 1996, pp. 549-570.

IV. OUVRAGES ET TRAVAUX THEORIQUES ET CRITIQUES GENERAUX

1. THEORIE LITTERAIRE

- BAKHTINE, Mikhaïl. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris: Gallimard, 1970.
 ---.La poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, 1970.
 ---.Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes. Paris: Seuil, 1975 et 1995.
 ---.S/Z. Paris: Seuil, 1970.
 ---.Le plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973.
 ---.Leçon. Paris: Seuil, 1978.
 ---.L'obvie et l'obtus. Paris: Seuil, 1982.
 ---.Article "Texte" dans Encyclopedia Universalis.
- BENVENISTE, Emile. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
 ---.*L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1961.
- CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. London and Harmondsworth: Penguin, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
 ---.*Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
 ---.*Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GREENE, Gayle and Coppélia Kahn, eds. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London: Routledge, 1985.

- HATLAN, Henri. "Sélection, Réjection", "La Mémoire et l'Oubli." *Communications* 49. Paris: Seuil, 1989, pp. 125-136.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York, Routledge, 1980.
- ."Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie." *Poétique* 46, pp. 140-155.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. "L'ironie comme trope." *Poétique* 41, février 1980, pp. 108-127.
- MILLS, Sara and Lynne Pearce, Sue Spaul, Elaine Millard. *Feminist Readings/Feminists Reading*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1989.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Poétique* 36, numéro spécial sur l'ironie, Seuil, novembre 1978.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1983.
- SHOWALTER, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and theory*. London: Virago Press, 1986.
- WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose*. London: The Women's Press, 1984.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge, 1993.

2. ECRITURE ET MODERNITE

- BRADBURY, Malcolm, ed. *The Novel Today*. London: Fontana Press, 1990.
- BROOKS, Peter. " "Godlike Science/Unhallowed Arts" : Language, Nature, and Monstrosity." George Levine and U.C. Knoepfelmacher eds., *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. University of California Press, 1982, pp. 205-220.
- BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris: Les Editions de Minuit, 1964.
- DELEUZE, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- DELEUZE, Gilles et Felix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- DELOURME, Chantal. *Les arabesques du sens*. Paris: Ellipses, 2001.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- LANONE, Catherine. "Fenêtres vers la mère." *Les Cahiers FORELL*, "Autour de Virginia Woolf", n°5, janvier 1996, pp. 29-42.
- ." "Moments of Being": La poétique du corps chez E. M. Forster." *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, n° 47, 1998, pp. 93-101.
- . *Emily Brontë, Wuthering Heights : Un vent de sorcière*. Paris: Ellipses, 1999.
- LECERCLE, Jean-Jacques. "La voix dans "Sentence" de Donald Barthelme, *Revue d'études françaises et américaines*, n° 54, novembre 1992, pp. 333-351.
- LOUVEL, Liliane. "La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte." *Poétique* 112, Novembre 1997, Seuil, pp. 475-490.
- . *L'œil du texte*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- , ed. *Le détail*. Poitiers: La licorne (UFR Langues Littérature Poitiers), 1999.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*, London: Routledge, 1987.

PITAVY-SOUQUES, Danièle. *La mort de Méduse. L'art de la nouvelle chez Eudora Welty*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

ROSSI, Paul-Louis. *Vocabulaire de la modernité littéraire*. Paris: Minerve, 1996.

SONTAG, Susan. *A Susan Sontag Reader*. New York: Vintage Books, 1983.

3. PSYCHANALYSE

ANDRE, Serge. *Que veut une femme?* Paris: Seuil, 1995.

ANSALDI, Jean. *Lire Lacan: L'éthique de la psychanalyse. Le séminaire VII*. Nîmes: Les éditions du champ social, 1998.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix. Tome 1. Fondements*. Paris: Economica, 1995.

---. *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix. Tome 2. Figures*. Paris: Economica, coll. Anthropos, 1995.

AULAGNIER-SPAIRANI Piera, Jean Clavreul, François Perrier, Guy Rosolato, Jean Paul Valabrega, *Le désir et la perversion*. Paris: Seuil, Champ Freudien, 1967.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

BRAUNSTEIN, Nestor. *La jouissance. Un concept lacanien*. Paris: Point hors ligne, 1992.

CASTANET, Hervé. *La perversion*. Paris: Anthropos, 1999.

DOR, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan*. Paris: Denoël, 1985.

---. *Le père et sa fonction en psychanalyse*. Ramonville Saint-Agne: Erès, 1998.

FAJERSZTAJN, Rachel. "'J'aime à vous'." *La Cause Freudienne*, "Maladies d'amour", n° 40, janvier 1999, pp. 38-40.

Fondation du Champ Freudien (ouvrage collectif). *Traits de perversion dans les structures cliniques*. Paris: Navarin, 1990.

FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1923, 1965.

---. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.

---. *La question de l'analyse profane*. Paris: Gallimard, 1986.

---. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris: Gallimard, 1986.

GROSZ, Elizabeth. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.

JAQUET, Chantal. *Le désir*. Paris: Editions Quintette, 1991.

JULIEN, Philippe. *Pour lire Jacques Lacan*. Paris: E.P.E.L., 1990.

KAUMANN, Pierre. *L'apport freudien. Eléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Paris: Larousse-Bordas, 1998.

LACAN, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.

---. *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1975.

---. *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet*. Paris: Seuil, 1994.

---. *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.

---. *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.

---. *Le Séminaire. Livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975.

---. *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.

LAPEYRE, Michel et Marie-Jean Sauret. *Lacan. Le retour à Freud*. Toulouse: Editions Milan, coll. Les Essentiels Milan, 2000.

- LECLAIRE, Serge. *Démasquer le réel*. Paris: Seuil, 1971.
 ---. *On tue un enfant*. Paris: Seuil, 1975.
 ---. *Œdipe à Vincennes. Séminaire 69*. Paris: Fayard, 1999.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *Partage des femmes*. Paris: Seuil, 1976.
 ---. *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Seuil, 1983.
- MILLER, Gérard, ed. *Lacan*. Paris: Bordas, 1987.
- MILLER, Jacques-Alain. "Théorie de la langue." *Ornicar?*, n°1, janvier 1975.
 ---. "L'apparole, et autres blablas." *La Cause Freudienne*, n°34, 1996, pp. 7-18.
 ---. "Les paradigmes de la jouissance." *La Cause Freudienne*, n°43, novembre 1999, pp. 7-29.
 ---. "Quand les semblants vacillent...", "Les us du maps", 26 janvier 2000.
- MOREL, Geneviève. *Ambigüités sexuelles. Sexuation et psychose*. Paris: Anthropos, 2001.
- NASIO, Juan-David. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1992.
 ---. *L'inconscient à venir*. Paris: Editions Payot & Rivages, 1993.
- RAZAVET, Jean-Claude. *De Freud à Lacan. Du roc de la castration au roc de la structure*. Paris, Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.
- ROUDINESCO et Plon. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Fayard, 1997.
- SAFOUAN, Moustapha. *Le structuralisme en psychanalyse*. Paris; Seuil, 1968.
 ---. *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan (1953-1963)*. Paris: Fayard, 2001.
- SAINT-DROME, Oreste. *Dictionnaire inespéré de 55 termes visités par Jacques Lacan*. Paris: Seuil, 1994.
- SIBONY, Daniel. *Jouissance du dire*. Paris: Grasset, 1985.
- SZULZYNGER-BERNOLE, A., Par Lettre, revue de l'Association de la Cause Freudienne, septembre 1999.
- TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire*. Paris: Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996.
- VALAS, Patrick. *Les dimensions de la jouissance*. Ramonville Saint-Agne, Editions Erès, 1998.
- VASSE, Denis. *Le poids du réel, la souffrance*. Paris: Seuil, 1983.
 ---. *Le temps du désir. Essai sur le corps et la parole*. Paris: Seuil, 1997.
 ---. *La dérision ou la joie*. Paris: Seuil, 1999.
- WINTER, Jean-Pierre. *Les errants de la chair. Etudes sur l'hystérie masculine*. Paris: Calmann-Lévy, 1998.

4. LANGAGE, PSYCHANALYSE ET LITTÉRATURE

- ABELHAUSER, Alain. "Que cela ne cesse plus de s'écrire." *La Lettre et l'écrit*, Psychanalyse et Recherche Universitaire (PERU), Ranguéil, COREP, 1993.
- AUBERT, Jacques, François Cheng, Jean-Claude Milner, François Regnault, Gérard Wajcman. *Lacan. L'écrit, l'image*. Paris: Flammarion, 2000.
- BADONNEL, Patrick et Claude Maisonnat. *La nouvelle anglo-saxonne. Initiation à une lecture psychanalytique*. Paris: Hachette, 1998.
- BIJON, Béatrice. "The Pillow Book de Peter Greenaway : la passion du trait." CREA ACTIF, Paris III, à paraître.
- CASTANET, Hervé. "Lettre et jouissance. Sur un récit de Pierre Klossowski." *La Lettre et l'écrit*, Psychanalyse et Recherche Universitaire (PERU), Ranguéil, COREP, 1993.
- CUSIN, Michel. "Ulysse, ou la fiction débordée par *Lalangue*" , *Par Lettres*, numéro spécial, *Ulysse en question*, Bulletin de l'ACF Rhône-Alpes, 1998.
- DAVID, Michel. *Marguerite Duras: une écriture de la jouissance*. Paris: Desclée de Brouwer, 1996.

DROESDAL-LEVILLAIN, Annick. "Conrad and Lowry's aesthetics of fiction : a ripple, a riddle", *L'époque conradienne*, "Conrad and Lowry: l'esth-éthique de la fiction", volume 26, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

GINFRAY, Denise. "'Les muses inquiétantes' de Raymond Carver", Actes du colloque PERU "L'inquiétant", 25-26 mars 2000, Université Lumière-Lyon II, à paraître.

HABERER, Adolphe et Josiane Paccaud-Huguet, eds. *De la littérature à la lettre*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997.

HABERER, Adolphe et Jean-Marie Fournier, eds. *La poésie. Ecriture de la limite. Ecriture à la limite (Domaine anglophone)*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1998.

HUCHET, Jean-Charles. "De la perversion en littérature." *Poétique 71*, Paris, Seuil, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir, dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

LECLAIRE, Serge. "Le réel dans le texte." *Littérature*, n°3, octobre 1971, pp. 30-32.

MAISONNAT, Claude. "'Through the Panama' : the missing text and the poetics of the slippage", *L'époque conradienne*, "Conrad and Lowry: l'esth-éthique de la fiction", volume 26, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

MILLOT, Catherine. "Epiphanies." Jacques, Aubert, ed., *Joyce avec Lacan*. Paris: Navarin, 1987, pp. 87-94.

MILNER, Jean-Claude. *L'amour de la langue*. Paris: Seuil, 1978.
---. *Les noms indistincts*. Paris: Seuil, 1983.

PACCAUD-HUGUET, Josiane. *Women in Love: de la tentation perverse à l'écriture*. Grenoble: Editions des Langues et des Lettres de l'Université de Grenoble (ELLUG), 1991.
---. "De la fiction pornographique à l'errance littéraire: Money de Martin Amis" *Etudes Anglaises* 50-2, 1997, pp. 244-256.

---. "Que faut-il entendre par écriture féminine ?" Sophie, Marret, ed., *Féminin/Masculin*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 1999, pp. 249-256.

---. et Michèle Rivoire, eds. *Etudes de poétique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001.

RIVOIRE, Michèle. "Ted Hughes : un poète faunographe." Colloque PERU, "L'inquiétant", 25-26 mars 2000, Université Lumière Lyon II, à paraître.

SALECL, Renata and Slavoj Zizek, eds. *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham and London: Duke University Press, 1996.

THIS, Claude. *De l'art et de la psychanalyse. Freud et Lacan*. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux arts, 1999.

5. ARTS ET ESTHETIQUE

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

CHENG, François. *Chu Ta. 1626-1705. Le génie du trait*. Paris: Phébus, 1986.

DAGEN, Philippe. "Comment le sexe entra dans l'art, et ce qu'il en advint." *Le Monde*, 27 octobre 1995, p. 23.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990.

---. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Editions de Minuit, 1992.

---. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les Editions de Minuit, 2001.

Fémininmasculin. Le sexe de l'art. Paris: Gallimard/Electra, 1995.

GAGNEBIN, Murielle. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre.* Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

---. *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid.* Seyssel: Editions Champ Vallon, 1994.

JEUDY, Henri-Pierre. *Le corps comme objet d'art.* Paris: Armand Colin/Masson, 1998.

La vérité nue. Catalogue de l'exposition "La vérité nue" (Gerstl, Schiele, Kokoschka, Boeckl), Paris: Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2001.

MATISSE, Henri. *Ecrits et propos sur l'art.* Paris: Editions Hermann, 1972.

MELIA, Paul, and Alan, Woods. *Peter Greenaway: Artworks 63-98.* Manchester: Manchester University Press, 1998.

MONSEL, Philippe, ed. *Francis Picabia.* Paris: Editions Cercle d'Art, 1996.

QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi.* Paris: Gallimard, 1994.

TAPIE, Victor-L.. *Baroque et classicisme.* Paris: Librairie Générale Française, Livre de Poche, 1980.

WARNER, Marina. *Monuments and Maiden. The Allegory of the Female Form.* London: Picador, 1985.

6. FEMINISME

BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* London: Routledge, 1990.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics (1969).* London, Virago Press, 1983.

7. DIVERS

ADAMCZEWSKI, Henri. *Grammaire linguistique de l'anglais.* Paris: Armand Colin, 1982.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux.* Paris: Seuil, 1977.

---. *La chambre claire.* Paris: Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *Amérique.* Paris: Grasset, 1986.

BLOCK, Oscar et Walther von Wartburg. *Dictionnaire étymologique de la langue française (1932).* Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

Collins Dictionary of the English Language, Glasgow and London, 1985.

Dictionnaire historique de la langue française. Sous la direction d'Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique.* Paris: Gallimard, 1972.

GERRARD, Nicci. "Porn in the USA." *The Observer.* Référence perdue et recherchée.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.* Paris: Presses Universitaires de France, 1951-1996.

HAMILTON, Edith. *La mythologie.* Paris: Marabout, 1978.

MILLER, Gérard. *La France des hérissons.* Paris: Seuil, 1994.

RUSKIN, John. *Sesame and Lilies.* London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1907-1960.