



UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

TROPISMES

4

La répétition

1989

**Les auteurs écrivent-ils
toujours la même oeuvre ?
Quelques exemples de
réurrences thématiques et
structurelles chez quatre roman-
ciers du dix-neuvième siècle :
Jane Austen, Walter Scott,
Charles Dickens, Henry James.**

Puisque la récurrence d'un même thème ou d'une même structure relève nécessairement de la répétition, il peut se révéler utile, dans le cadre d'une série de causeries sur la répétition en littérature, de se livrer à quelques réflexions sur la persistance d'un tel phénomène, notamment quand il s'agit d'une récurrence dont on peut suivre la trace d'une oeuvre à l'autre, plutôt qu'à l'intérieur d'une même oeuvre, encore que cette possibilité ne soit nullement exclue. Que les auteurs, en particulier les romanciers et les dramaturges, aient utilisé des schémas récurrents et matriciels, quelquefois tout au long de leur carrière créatrice, est un fait connu, patent, et on ne saurait avoir la prétention de découvrir quoi que ce soit de nouveau sur ce point au sujet des quatre auteurs dont il sera question, et des soixante-six romans qu'ils ont écrits, ni de résumer en quelques formules savamment synthétiques une production romanesque qui s'étale sur quelque chose comme quarante mille pages et dix millions de mots. Ces évaluations numériques et grossières, parfaitement digressives à l'égard du sujet annoncé, ont seulement pour dessein de rappeler

au lecteur que l'étude des répétitions ne peut pas rendre compte à elle seule de tout le foisonnement de la création littéraire. Mais s'il peut paraître intéressant de revenir à des considérations très élémentaires c'est notamment pour deux raisons : la première est que la critique de langue anglaise, surtout en Grande-Bretagne, n'a généralement pas accordé au phénomène de la répétition thématique et structurelle l'importance qu'elle mérite peut-être. Le structuralisme, sous ses formes officielles ou diffuses, est généralement considéré comme une invention typiquement française, à tort d'ailleurs car la description des formes et matrices littéraires remonte au moins à Aristote. Il n'en reste pas moins que l'angliciste français se doit de fournir la contribution qu'on attend de lui. La seconde raison est que du fait même de sa simplicité et de son systématisme la démarche heuristique qui consiste à dégager et privilégier l'importance des schémas récurrents dans la création artistique permet entre autres bénéfices à la critique littéraire de prendre conscience d'elle-même, et de se situer à côté du créateur plutôt que des créatures. Quand on analyse un roman il est toujours tentant de décrire et analyser les personnages, leur nature, leur comportement, leur représentativité, ainsi que le poids de l'environnement, dont on attend qu'il soit photographié par l'auteur avec une précision documentaire et sociologique, même si l'oeuvre ne doit rien à l'école réaliste. Mais si ces explorations et diagnostics à ras de texte et de contexte ont leur intérêt, la critique littéraire ne doit pas perdre de vue son ambition à plus ou moins long terme, qui est de pénétrer à la fois les manières d'être et les raisons d'être de la créativité artistique.

Comme il existe diverses méthodes qui permettent ou promettent de parvenir à cette fin, il est souhaitable que le critique soit conscient de ce qu'il fait, qu'il ait une conception lucide et explicite de ce en quoi consiste sa ou ses méthodes, de la visée qui anime sa quête. Il y a certes des dangers dans cette conscience systématique de soi, dont l'exacerbation scrupuleuse peut conduire à la paralysie. La théorisation continue risque de tomber dans la redondance et l'aridité, elle constitue parfois une fin en soi, et un encouragement insidieux à ne trouver que ce que l'on cherche. Il n'en reste pas moins que la critique et l'enseignement littéraires doivent essayer de dépasser le stade simplement descriptif, même quand il est question de répétitions, puisque tel est le thème traité ici. Un guide de château non critique, peut se contenter de passer

sa vie à faire monter et descendre des escaliers à des fournées de touristes, et à leur dire, voyez comment ce coquin de fermier général était obsédé par les alcôves, et les culs-de-sac ou de basses-fosses ; avec quelle troublante persévérance l'architecte a multiplié les motifs en forme de colonnes ou d'ouvertures ovales. Si la description ne fait que parler de création en termes de causalité, on retourne à un anecdotisme confortable mais rétrograde. Pour une fois le confort n'est pas synonyme de progrès. Bref, chaque analyse de texte devrait contenir en suspension une construction théorique et méthodologique afférente aussi bien à la littérature qu'à la critique, à condition bien entendu de ne pas tomber dans le systématisme, et d'adapter la méthode à la configuration du terrain. On parle à juste titre de lectures plurielles, mais cela devrait aller de soi, étant donné la pluralité des informations que contient tout texte littéraire de quelque épaisseur. L'étude des répétitions en tous genres ne saurait constituer une fin en soi, ni une méthode unique, globalisante et totalitaire. Il s'agit surtout d'en tirer quelque chose d'intéressant, de quoi alimenter une réflexion sur la procédure elle-même qui conduit à s'intéresser aux répétitions. Les auteurs se répètent beaucoup. Nous aussi nous nous répétons. Le tout est de faire apparaître ces répétitions comme plus fécondes que monotones.

Pour diverses raisons c'est l'oeuvre de Jane Austen qui constituera l'exemple privilégié. Elle vient en premier dans la chronologie, car Jane Austen a commencé à écrire des romans avant Scott, bien que née quelques années après lui. Six romans achevés, dont l'intrigue est bâtie sur le même canevas bien connu, typique d'un genre narratif appelé le *marriage novel*, qui se perpétue encore aujourd'hui dans la littérature commerciale.

Le récit est focalisé sur une héroïne, célibataire au commencement de l'histoire, mariée à la fin. Entre ces deux états, entre "Il était une fois" et "Ils se marièrent et eurent – ou auront – beaucoup d'enfants", se déroule une trajectoire animée par un mouvement alternatif, l'attraction mutuelle des deux amoureux étant contrariée par divers obstacles : préjugés sociaux et différences de conditions, rivalités, malentendus, réticences et timidités, blocages dus aux complications du rituel amoureux, intrigues, imbroglios en tous genres, hostilité du milieu, conceptions utilitaristes, vénales ou diplomatiques du mariage,

facteurs d'incommunicabilité entre les sexes, nostalgie de l'indépendance individuelle, égoïsme et aventurisme masculins, ignorance de soi, aveuglement, fragilité et précarité de l'amour.

En plus de ces situations générales, qui reviennent inévitablement comme d'un paquet de cartes la dame de pique et le roi de coeur, on remarque la récurrence de certains types de situations et d'événements, de péripéties et dilemmes dramatiques. Par exemple l'héroïne est amenée à refuser une ou plusieurs demandes en mariage – y compris parfois venant de l'homme qu'elle est destinée à épouser – ce qui ne manque pas d'émettre des résonances féministes, car le refus signifie entre autres choses une manifestation d'indépendance, d'intégrité, de dignité, face à la condescendance masculine, et au préjugé méprisant qui prétend que les femmes préfèrent un mariage hâtif et calamiteux au célibat le plus serein. Sur ce point le roman ne se contente pas de refléter la médiocrité quotidienne. Le texte prend de l'avance sur le contexte. Le phénomène de répétition et de récurrence se trouve aussi à l'intérieur d'un même roman, dans le temps et dans l'espace, quand plusieurs intrigues de même nature se développent en contrepoint, et que l'auteur présente deux ou plusieurs héroïnes, que des situations surgissent à intervalles presque réguliers.

Il est certainement utile, ne fût-ce que par souci de rigueur, de relever toutes ces récurrences, et encore une fois on peut regretter que la tradition britannique ne soit guère attirée par ce type de travail. Mais au delà d'un simple relevé descriptif se pose la question de la finalité d'une telle recherche. Que faire des résultats obtenus ? Quelle extrapolation, quelle théorisation en tirer, quelle réflexion sur la littérature et sur la critique ? Il a été déjà répondu partiellement à cette question mais il n'a pas été répondu aux objections qui peuvent mettre en cause toute l'opération. Peut-être aurait-il fallu en débattre plus tôt. Quoi qu'on dise il se trouvera toujours des commentateurs pour minimiser l'importance des répétitions thématiques dans l'oeuvre d'un créateur de premier rang ; pour souligner que les mêmes outils ne produisent pas nécessairement les mêmes produits. Que les entreprises de bâtiments se servent toujours des mêmes échafaudages, mais ne construisent pas fatalement le même édifice à chaque nouveau contrat. Que dans le cas de Jane Austen notamment la nature

même de l'intrigue ressortit à la technique plus qu'à l'invention, et que les différences frappent beaucoup plus que les similitudes.

Par exemple, les obstacles qui séparent provisoirement Elizabeth Bennet de Darcy ou Ann Elliot de Frederick sont d'une nature très différente de ce qui éloigne (dans les sentiments et non dans l'espace, contrairement aux deux exemples ci-dessus) Fanny d'Edmund ou Emma de Mr Knightley : des relations familiales ou substitutivement familiales introduisant des inhibitions liées à l'interdiction de l'inceste, ce qui donne à *Mansfield Park* et *Emma* un climat entièrement différent de celui des deux autres romans auxquels il a été fait allusion, à savoir *Pride and Prejudice* et *Persuasion*.

Mais il n'entre pas dans le dessein des articles qui composent ce volume de minimiser le rôle des répétitions. Il apparaît que certains thèmes se répètent plus souvent que d'autres, que les ensembles sont plus contraignants que les sous-ensembles, et que de même qu'en musique une variation représente souvent une escapade, la dépendance à l'égard du thème initial – et initiateur – ne s'efface pas.

Il semble que devant le phénomène de la récurrence thématique et structurelle, on se trouve placé devant cinq ou six attitudes elles aussi récurrentes.

Ainsi on rencontre souvent la thèse que l'on peut appeler morphogénétique, illustrée par des théoriciens comme Propp ou Souriau, selon laquelle il n'existe dans la littérature dramatique et narrative qu'un nombre limité de situations types, et que l'une des tâches de la Critique consiste à les répertorier, à étudier leur signification, à déceler leur présence sous divers avatars.

Tout cela nous ramène à notre point de départ, mais c'est peut-être une des conséquences inévitables de tout travail sur la répétition que de devoir être lui-même constitué de balbutiements inchoatifs. Toujours est-il que l'oeuvre de Jane Austen se prête assez bien à ce genre de théorie, et même à une radicalisation ou un resserrement de cette théorie, si l'on y ajoute que chaque auteur tend à se servir du même schéma, en l'occurrence le mythe, ou l'archétype de Cendrillon et du Prince Charmant. L'histoire des âmes-soeurs qui se trouvent après s'être cherchées, puis se cherchent après s'être trouvées. On constate aussi que les schémas actantiels présents dans l'oeuvre de Jane Austen peuvent se décrire en faisant appel à une terminologie théâtrale, ce qui

souligne l'importance de structures plus ou moins ritualisées au sein même de la création romanesque, et tend aussi à l'inventaire.

Il faut bien entendu se montrer prudent. Les théories réductionnistes séduisent l'esprit par leur réductionnisme même, car elles proclament la supériorité de la pensée sur le réel, ce qui ne manque pas de flatter l'intellect et ceux qui en vivent. Peut-être y a-t-il quelque chose de mesquin, d'illusoire et de complaisant dans le postulat selon lequel les situations diégétiques n'existent a priori qu'en nombre limité ; les théoriciens qui ont essayé de démontrer cet axiome ont dû se livrer à des façonnements laborieux, user et abuser du raisonnement par analogie.

Ne serait-ce que pour convaincre nos confrères et consœurs britanniques du bien-fondé des radiographies structurales, il faut procéder avec précaution et doigté. Ne pas donner l'impression aux sceptiques que l'universitaire s'intéresse plus au squelette qu'à la chair, à la forme plus qu'au contenu. A propos de ce dernier point il ne suffit pas non plus d'affirmer abruptement, comme le veut la mode actuelle, que la distinction traditionnelle entre la forme et le fond n'existe plus, qu'elle a été abolie par décret. Il faudrait aussi pouvoir le prouver.

Pour en revenir à Jane Austen, la démarche la plus importante ne consiste pas à extrapoler en direction des théories générales et abstraites, mais plutôt de remonter en deçà des schémas narrateurs et faire ensuite porter la réflexion au delà de leur simple existence. Pourquoi Jane Austen a-t-elle eu recours à un système de composition utilisé par des auteurs beaucoup moins inventifs qu'elle, et qu'en a-t-elle fait ? Il semble que l'opinion plus ou moins implicite que l'on rencontre le plus souvent à ce sujet consiste à en attribuer la responsabilité à l'Histoire littéraire plutôt qu'à la personnalité intrinsèque de l'auteur. Autrement dit Jane Austen a cultivé le *marriage novel* parce que c'était et c'est encore un genre populaire, ayant ses lois et ses conventions, son rituel, sa poétique, fondés sur une sorte de connivence entre les producteurs et les consommateurs. Ici la répétition des formes ne se manifeste pas seulement chez un même auteur, mais aussi à l'intérieur d'une même période et d'une même école littéraire. Cela ne joue pas seulement pour le western ou le roman policier, mais également pour la littérature considérée comme sérieuse. A cela s'ajoutent des considérations sur le lectorat en Grande-Bretagne au temps des guerres napoléoniennes. Les hommes combattent ou

travaillent, les femmes lisent, du moins celles qui savent lire et qui ont des loisirs. Le roman féminin répond à des besoins multiples et complémentaires : il reflète le réel tout en offrant l'évasion. Il sublime et prolonge la danse nuptiale ; sur la condition féminine, il implique un discours ambivalent, prononçant l'homélie de la résignation avec des accents revendicatifs.

Ce qui est certain est que Jane Austen n'a pas inventé le schéma en question. Ce n'est pas une raison pour le minimiser, ou pour laisser entendre que l'auteur d'*Emma* a réussi son oeuvre non pas grâce au modèle de composition qu'elle a choisi, ou qui lui a été imposé par les circonstances, mais malgré lui. On lui attribue non sans raison un esprit satirique et même parfois grinçant qui lui aurait permis d'échapper à la mièvrerie. On peut aller jusqu'à supposer qu'elle pratique à l'égard du roman féminin à la Fanny Burney la même distance parodique que celle qu'elle prend à l'égard du roman gothique dans *Northanger Abbey*. Cette hypothèse paraît cependant excessive et même inacceptable. Ne voir que de l'ironie, de la parodie, de la subversion, jouant contre leur propre forme, dans les romans de Jane Austen, relève du préjugé, et peut-être même de l'orgueil, celui du critique qui va contre le sens commun. La forme en art a une fonction créatrice, et l'oeuvre de Jane Austen offre une construction, non une déconstruction. La charpente d'un rêve vivant grandit avec lui, et même elle lui survit, contrairement aux échafaudages dont il a été question plus haut. Elle n'est pas seulement osseuse, mais articulée, organisée. Elle est rigide dans sa composition et pourtant elle se meut. Cela pour rappeler que la constatation des sources, des influences, des modes et des modèles, ne dispense pas la critique d'étudier le fonctionnement interne des oeuvres.

Du moment que l'auteur a assumé une forme donnée, et que l'oeuvre produite fait partie d'une culture que tout le monde s'accorde à considérer comme vivante, cette forme mérite examen. Dans le même ordre d'idées, il fut un temps où certains musicologues, en France surtout, reprochaient à Beethoven (contemporain de Jane Austen, soit dit en passant) d'être resté *prisonnier* de la forme sonate et de la variation, de n'avoir pas écrit de rhapsodies, de n'avoir pas inventé le poème symphonique ; d'autres musicologues allant dans le même sens quoique partant d'un postulat inverse, proclament que Beethoven a fait éclater les formes classiques. C'est faux. En réalité il était porté par la forme,

et il cherchait l'accomplissement logique des formes – par exemple en développant la coda – non leur éclatement. On comprend mieux aujourd'hui que naguère la vitalité créatrice des formes. Personne ne viendra jamais dire que Racine a écrit des beaux vers *malgré* la monotonie toujours recommencée de l'alexandrin. Pour donner une tournure facétieuse et fantastique à ce propos, on peut dire que ce n'est pas Jane Austen qui a choisi d'écrire des romans féminins, mais c'est le roman féminin qui a choisi de féconder Jane Austen, six fois de suite. Une autre manière d'expliquer la récurrence et l'approfondissement thématiques chez cet auteur consisterait à s'appuyer sur l'Histoire tout court et sur la sociologie. En postulant par exemple que le roman reflète la réalité, autant que les valeurs, les idéaux, les rêves, les illusions, que cette réalité porte en elle, qui émanent d'elle, comme une invisible mais entêtante vapeur. Les romans dont l'action se déroule au sein des classes privilégiées, ou en marge de ces classes privilégiées, expriment peut-être à leur façon les critères de réussite d'une époque. Si la Société propose le mariage aux femmes – et aux hommes aussi – à la fois comme un devoir à accomplir et un idéal à atteindre, il n'est pas étonnant que le modèle le plus récurrent d'itinéraire romanesque aille du célibat senti comme un état de manque au conjugo épanoui. Le roman constitue alors un bréviaire moral et sentimental, assurant le plaisir de l'imagination tout en inculquant de saines leçons d'utilité sociale. Quant à la répétition elle a une fonction pédagogique autant qu'hédonique : il faudrait sur ce point retourner l'adage latin qui dit que les choses répétées plaisent ; c'est plutôt les choses qui plaisent qui sont répétées.

La théorie présentée ci-dessus ne fait qu'ajouter une sorte d'entéléchie sociale à l'hypothèse proposée plus haut, qui accordait à la structure littéraire une autonomie plus spécifique. Elle a le défaut de présupposer une conception matérialiste de l'art, faisant ici de la création littéraire le produit ou le reflet de données extérieures à elles. Sans faire de la littérature un art abstrait il est permis de postuler que les structures, récurrentes ou non, ont d'abord une fonction créatrice autant que mimétique ou exemplaire. D'autre part, ce n'est pas en ressassant des leçons de morale habillées de fiction qu'on assure à ses lecteurs la délectation esthétique qui constitue le dessein de toute oeuvre d'art. Il est vrai que sur ce point on pourrait reprendre la question à la base, souligner qu'il y a beaucoup de verve satirique chez Jane

Austen et qu'elle présente beaucoup plus de mariages ratés que de mariages réussis. Cela ne change rien au risque de retomber dans un marxisme primaire – celui qui se perpétue aujourd'hui sous la plume de certains journalistes prétendument spécialisés dans le cinématographe – pour qui la littérature ne fait qu'osciller entre le conformisme et la subversion, ou entre l'illusionnisme et la vérité. La visée authentique de l'art se trouve peut-être ailleurs.

Il est également tentant et légitime d'attribuer le phénomène des récurrences à des obsessions personnelles chez l'auteur. Comme l'a démontré Pascal Aquien dans sa communication, les pulsations rythmiques d'une oeuvre musicale peuvent trouver leur origine dans les pulsions psychiques ou physiologiques de l'auteur. Il semble a posteriori presque inévitable qu'un écrivain célibataire ait cultivé simultanément la satire et l'idéalisation du mariage, qu'elle ait par compensation vécu des vies imaginaires, sur fond de réalité quotidienne. La répétition de la même tentative peut s'expliquer de la même façon, car s'il est vrai que pour nous, lecteurs, cette tentative aboutit à chaque fois à un succès littéraire, pour l'auteur, la satisfaction des désirs obtenue par la médiation de l'écriture romanesque reste imaginaire et ne peut conduire l'écrivain qu'à recommencer inlassablement sa sisyphéenne escalade. Ce que nous savons de la vie et de la mort de Jane Austen – un septième roman était en chantier – n'infirmes pas ces hypothèses. Toutefois les inconvénients de la biocritique sont bien connus. On tend à raisonner dans un cercle, et dans le paralogisme du *post hoc propter hoc*. Qui peut affirmer que Jane Austen aurait écrit différemment si sa vie eût été différente ? Fanny Burney n'a pas changé sa manière d'écrire après son mariage, ni ses thèmes, qui ont servi de modèles à l'auteur de *Sense and Sensibility*. En matière de biographie, on ne peut à coup sûr déduire du texte que ce que l'on sait déjà par d'autres sources, et les éléments ainsi rassemblés n'ont peut-être pas une importance primordiale pour qui s'intéresse à l'esthétique. On court le risque de confondre créativité et causalité, de tomber dans l'anecdote, le relativisme, passer son temps à chercher des documents, des clefs, des ragots, s'acharner à trouver l'homme, ou la femme, derrière l'auteur, alors qu'il serait plus intéressant d'y chercher la nature même de l'Art, et sa contribution à la vie et au progrès de l'esprit. Si la répétition a ses contreparties, ou même ses origines psychologiques, elle n'acquiert sa signification artistique que grâce

à une transfiguration qu'il est de notre devoir d'explorer et de définir.

Tout le monde connaît la théorie freudienne qui considère la création artistique comme le résultat d'une sublimation des pulsions érotiques et vitales. Près de cinquante ans après la mort du Maître, il semble que le public ait surtout retenu de cette formule le point de départ du processus, non la fin. Il existe un courant de critique d'inspiration psychologique qui voit dans toute production littéraire un phénomène essentiellement morbide, une manifestation de rancœur, de langueur, de moiteur, une fermentation stagnante et rancie, au mieux un règlement de comptes, ou une manière d'assouvissement fantasmatique et de protection contre les névroses obsessionnelles. Les tics d'écriture vous guérissent des tics nerveux en les transposant.

On attend encore une théorie de la sublimation qui soit autre chose qu'une théorie de la graphothérapie. L'exemple de Jane Austen offre un champ d'application convenable à cette recherche, à condition de considérer ses romans pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des oeuvres d'art parfaitement abouties, non des anecdotes. On a vu que la trajectoire narrative qui donne au roman austenien sa dynamique génétique peut s'appeler quête amoureuse, aspiration vers le bonheur. Plus profondément on peut y voir l'immobilisation imaginaire du désir dans sa phase ultime. Le roman se termine sur un ou plusieurs mariages. C'est ce qu'on appelle une fin heureuse, d'autant plus heureuse qu'à une ou deux pages près l'avenir est aboli. Les gens heureux n'ont pas d'histoire, et inversement les gens qui n'ont pas d'histoire ne peuvent pas être heureux, puisqu'ils n'existent plus. La quête imaginaire se termine donc et s'immobilise au point le plus élevé du désir, au bord du plaisir, mais au bord seulement, et reste là, le souffle retenu, sur la pointe des pieds, comme sur l'urne grecque de Keats, exemple parfait de l'oeuvre d'art qui défie le temps grâce à sa perfection formelle, et qui porte sur ses flancs les hiéroglyphes de son message : l'artiste y a peint une scène de mariage, l'amour y est sublimé par la célébration religieuse et la festivité communautaire, et sublimé une seconde fois par l'alchimie poétique, qui métamorphose le désir en éternité. C'est son inassouvissement qui assure la pérennité de la beauté plastique et fait de l'urne une éternelle fiancée :

Thou still unravished bride of quietness,...

Il y a dans la démarche austenienne un autre facteur de sublimation, d'ordre moral, tout aussi récurrent que les autres, le fait que l'accomplissement du bonheur va toujours de pair avec le triomphe de la vertu et les infortunes du vice. Il ne faut pas y voir l'expression fade d'un optimisme providentialiste ou d'une volonté d'édification extra-littéraire. La marche vers le bonheur se double d'une purification, d'une ascèse, non dénuées d'âpreté. Si l'on reprend la terminologie de la Préciosité, et le nom des trois rivières qui mènent à l'amour, Gratitude, Estime, et Inclination, il est clair que pour Jane Austen c'est à Tendre sur Estime que s'établit le couple idéal. L'estime mutuelle implique une sorte d'ascèse intellectuelle et morale qui associée à la tension érotique donne à l'oeuvre romanesque sa forme et sa force, sa tension intérieure et sa prestigieuse facture.

Cela nous confronte encore une fois aux questions un peu scolastiques que l'on se pose depuis toujours au sujet de la forme en art : est-elle un point de départ, un canevas, une matrice, un ensemble de règles, de conventions et de recettes, propres à soutenir et stimuler l'invention, ou bien un point d'arrivée ?

Pourquoi Bach a-t-il terminé sa vie en écrivant l'*Art de la Fugue*, dix-sept fugues sur le même motif et dans la même tonalité de ré mineur, le tout couronné par une fugue inachevée sur le nom de *Bach* (B.A.C.H. si bémol, la, do, si) ? Voulait-il sur des pensers nouveaux composer des airs antiques ? Ce qui apparaît avec évidence est la forme elle-même. Les oeuvres sont notoirement austères, abstraites, rigoureuses, pédagogiques. D'une pureté de diamant, belles comme un rêve de pierre. La forme ne saurait se réduire à un moule ou un récipient, à un mécanisme destiné à agencer du matériau qui lui serait extrinsèque.

Les thèmes sont des thèmes de fugue et ne pourraient guère convenir à une autre forme, de même que les héroïnes de Jane Austen appartiennent intrinsèquement au type de roman qu'elle a choisi d'écrire, et de perfectionner.

Car l'artiste cherche la perfection, et la répétition récurrente témoigne de cet acharnement à l'atteindre. Il tend son énergie vers un point d'extase mentale où la forme, assumée et vivifiée de l'intérieur, renaît sous nos yeux, semble se dépouiller de son encombrant passé de conventions et d'académisme, devient ou redevient créative. Les trois derniers romans de Jane Austen atteignent logiquement cet aboutissement, mais en raison peut-

être de cette systématisation, ils déconcertent une partie du public et donnent lieu à des interprétations disparates et fissurées, en deçà de la compréhension synthétique qui semble toujours souhaitable. De plus si on les étudie séparément, sans exploiter toute la lumière qu'apporte la répétition sous-jacente, la raison d'être de certains détails et caractères n'apparaît pas clairement. Les lecteurs nombreux, et plus nombreux encore qu'on pourrait le penser, qui réagissent sentimentalement aux oeuvres d'imagination et qui aiment qu'une héroïne de roman soit radieuse, touchante, méritante, comprennent mal le caractère un peu revêché et fermé de Fanny Price, les bizarreries égocentriques d'Emma Woodhouse, la passivité mélancolique d'Ann Elliot. Ou plutôt ils le comprennent, mais sont gênés par la difficulté qu'il y a à s'identifier à l'héroïne, et transfèrent alors leur besoin d'identification sur l'auteur, supposée n'avoir pas d'autre dessein romanesque que d'exercer sa verve narquoise sur les moeurs de l'époque et sur les gens qui reflètent ou symbolisent ces moeurs. Mais il est permis de penser que ces oeuvres font preuve d'une cohérence rigoureuse, et que à force d'avoir remis son ouvrage vingt fois sur le métier l'auteur est parvenue à une perfection telle qu'elle peut se passer du recours à la complaisance qui se nourrit de projection et d'identification.

Un roman parfait n'a pas besoin d'une héroïne parfaite, et l'intégration poétique, c'est-à-dire créatrice, de la forme, entraîne que l'intrigue ne résulte pas d'une rencontre fortuite entre des personnages doués de vie autonome et préexistante. Les personnages au contraire dérivent de la forme et de la thématique, et la structure, quand bien même nous savons qu'elle ne fait que se reproduire, et évoluer imperceptiblement selon une poussée darwinienne, ne doit pas être conçue comme une donnée préexistante mais plutôt comme une visée téléologique, un idéal de cohérence et d'unité.

C'est parce que l'aspiration au bonheur, thème essentiel de la poétique du roman chez Jane Austen, s'accompagne d'ascèse morale et même d'ascétisme, que *Mansfield Park* est contruit autour d'une protagoniste aussi rigidement édifiante. C'est parce que les obstacles à l'amour ont une fonction à la fois érotique et purificatrice, selon une tradition très ancienne, que l'héroïne de *Persuasion* se laisse si facilement persuader de renoncer à son amour. Au lieu de voir en elle la pitoyable victime d'un

malentendu, ou de la Société et de ses répressions, ou une préfiguration de l'Alissa de Gide, il est sans doute plus fructueux de voir dans l'ensemble du roman l'aboutissement d'une démarche artistique sans complaisance et sans concessions.

Le cas d'Emma Woodhouse est différent. Sans qu'on ait à prendre parti sur la cohérence ou la non-cohérence psychologique du personnage (problème auquel on n'est pas obligé de s'intéresser) on peut constater qu'elle donne un exemple brillant de la virtuosité d'écriture de l'auteur, car Emma cumule trois fonctions que l'on n'a pas l'habitude de trouver ensemble. Elle est l'héroïne du roman qui porte son nom, et sa trajectoire amoureuse autant que matrimoniale se termine sur une anagnorisis introspective autant que rétrospective. Mais relativement à l'autre héroïne du roman, Jane Fairfax, elle joue le rôle de la rivale dangereuse, qui exerce ses pouvoirs de séduction pour ne pas les laisser inoccupés, par dilettantisme pervers. Thème bien entendu présent dans les autres romans. Enfin elle se situe au coeur de la narration et cependant un peu décentrée par rapport à elle, en tant que mise en abyme ou caricature amusée de l'auteur elle-même.

En effet Jane Austen romancière présente à elle seule une agence matrimoniale, travaillant avec une clientèle imaginaire mais selon des critères scientifiques, car elle marie les gens selon leurs affinités électives. Or Emma Woodhouse joue également le rôle d'une marieuse ; mais tandis que l'omnisciente narratrice réussit dans ses entreprises, et ses entremises, Emma manque d'intuition et échoue à chaque fois. Comme on l'a vu, Jane Austen avait déjà dans *Northanger Abbey* pratiqué la parodie et la distanciation, intervenant directement dans la composition et faisant de l'héroïne de son roman une lectrice de romans, un Don Quichotte d'âge tendre et de sexe féminin lisant la vie à travers les romans gothiques. Mais jamais l'auto-parodie n'a été pratiquée avec autant de virtuosité que dans *Emma*, ni de discrétion, car les structures narratives sont devenues tellement fertiles et revigorées qu'on ne les voit plus. Il n'est pas inutile cependant de gratter la surface et de faire l'effort de voir ces structures, non pas pour réduire les oeuvres à des mécanismes abstraits et grinçants, mais pour essayer de comprendre leur fonctionnement et la pensée qui les anime. La répétition constitue une clé permettant l'accès à certains ateliers de création. La question qui constitue le titre de cet exposé constitue néanmoins une boutade. Les auteurs

n'écrivent pas toujours la même oeuvre. Ce qui fait la richesse d'une oeuvre littéraire, c'est le foisonnement et la densité du détail. Que l'on soumette un paragraphe de Jane Austen à une explication, et l'on y trouvera des subtilités non reproduites ou développées ailleurs. Mais si l'on s'efforce également de garder les yeux fixés sur la ligne de mire au bout de laquelle l'auteur a placé son idéal esthétique, on peut découvrir l'unité de création et la pensée qui rétroactivement permettent de comprendre des détails apparemment atypiques ou déviants.

La perfection atteinte par Jane Austen dans le *marriage novel*, d'ordre spirituel autant que formel, a eu pour conséquence que ce thème a été condamné à se transformer et se faire vivifier par des greffes étrangères, comme chez Charlotte Brontë ou Elizabeth Gaskell, ou se dégrader en sous-littérature commerciale. Au long de l'axe diachronique la répétition constitue souvent une forme de décadence, la sève se tarit, la balle rebondit de moins en moins haut et s'arrête tout à fait.

L'oeuvre romanesque de Walter Scott se présente comme une fresque vaste et diverse. Les sujets sont parfois tirés d'anecdotes réelles, parfois inventés. Les situations historiques, on le sait, forment une partie importante de la texture, à tel point que l'arrière-plan de réalité semble occuper parfois le devant de la scène, et déterminer le thème de roman, qui devient alors le reflet significatif et représentatif des données historiques en question. La dynamique de l'histoire se confond avec celle du récit, ce qui entraîne la variété des thèmes plutôt que leur répétition, puisque les situations ne se reproduisent pas immuablement – à moins de réduire la marche de l'Histoire à des lois abstraites et générales, mais cela ne va pas sans dogmatisme. Le livre de Lukacs sur le roman historique contient des idées intéressantes mais pour démontrer que les romans de Scott illustrent le thème de la lutte des classes il survole les oeuvres de tellement haut qu'on n'y distingue plus grand'chose. Il ne faut pas oublier non plus que la notion même de roman historique ne peut pas être appliquée à Scott comme une grille rigide. Certains romans sont situés dans l'Ecosse contemporaine (*Guy Mannering*, *The Antiquary*, *St Ronan's Well*), d'autres, tels que *Waverley* ou *Redgauntlet*, dans un passé récent qui exclut le schématisme ou le pittoresque.

Quand le récit se déroule sur fond de guerre civile ou de conflit ethnique, comme *Waverley*, *Old Mortality*, *Rob Roy*, *Ivanhoe*, *Redgauntlet*, le héros de l'histoire se trouve partagé entre des allégeances contradictoires, de sorte que la tension émotive et dynamique du roman est fondée sur un dilemme, c'est-à-dire sur une de ces situations-types qui alimentent la littérature dramatique et narrative depuis de nombreux siècles. Mais d'autres romans ne sont pas fondés sur ce type de situation et relèvent d'une thématique ou d'une autre structure. On peut donc déduire de cela, de façon provisoire et superficielle, que l'oeuvre romanesque de Scott offre une certaine variété de situations, mais qu'il est sans doute possible d'opérer des regroupements, au moins par souci de synthèse professorale. Comme toujours il est possible de critiquer cette démarche, et soupçonner que la recherche des répétitions n'aboutit qu'à une répétition des recherches. Dans le couple plus ou moins damné que forment l'auteur et son critique, ce dernier se voit souvent réduit à n'être que le double ombreux et caricatural du premier, dont l'unité de vision se dégrade en idée fixe. On sait que la controverse entre Barthes et Picard est venue en partie de ce que Barthes, entre autres théories, soutenait que les tragédies de Racine reposent toutes sur le même scénario, associant l'amour et le pouvoir, faisant du chantage le principal ressort. Contrairement à ce que défendaient les défenseurs un peu trop zélés de Barthes, Raymond Picard n'a pas refusé de prendre en considération les arguments structuralistes, il a surtout contesté que la même analyse s'appliquât à toutes les tragédies de Racine. Le lecteur de Scott devra par prudence et par souci de rigueur se contenter de répertorier un certain nombre de situations typiquement scottiennes, puis analyser les oeuvres séparément, en fonction des programmes universitaires et autres lubies, à l'aide des méthodes critiques les mieux appropriées. Mais peut-être convient-il aussi de ne pas en rester là. Poser la question de savoir si les auteurs écrivent toujours la même oeuvre ne constitue pas une pétition de principe, ni une boutade conçue pour provoquer une dénégation amusée mais implique une recherche patiente de tout ce qu'il peut y avoir de significatif et d'éclairant dans les répétitions. L'examen rapide des scénarios austeniens a rappelé que la structure thématique ne concerne pas seulement les structures isolées, ou les points de départ, mais les ensembles organisés, animés par une tension, un désir, un idéal. D'autre part, les romans de Jane

Austen montrent qu'un genre narratif conventionnel se revitalise grâce à un mélange de rigueur, d'invention et de sincérité. On a vu aussi que cet auteur a entièrement assumé le *marriage novel*, elle ne lui a fait subir aucun détournement.

Parmi les reproches qu'on adresse à Walter Scott – et encore ce plus méconnu des grands romanciers a-t-il de la chance quand on parle de lui, même pour le dénigrer, car le plus souvent il reste ignoré – figure l'accusation d'avoir bâti ses intrigues, du moins certaines d'entre elles, sur des modèles anciens, empruntés notamment au roman picaresque et au roman gothique. Il est vrai qu'on lui reproche aussi sa descendance, car s'il a inventé le roman d'aventures et le roman policier (*Guy Mannering* qui date de 1815, contient tous les ingrédients du genre) il semble aussi en avoir fixé les recettes les plus mécaniques et avoir mis en mouvement les rotatives de l'imagination massifiée, telle qu'elle s'exerce dans les usines de Hollywood et d'ailleurs, ou dans l'industrie de la bande dessinée. Répétition ici devient presque synonyme de production en série. Mais pour en revenir aux thèmes hérités de ses prédécesseurs, on trouve chez Scott des histoires d'orphelins et d'orphelines, en particulier orphelins de mère, d'enfants perdus et trouvés, abandonnés ou volés, deshérités, dépossédés, *desdichados*, ou exilés, victimes des convulsions politiques, et qui guidés aveuglément par l'amour et par un destin tortueusement providentiel ou tragique, mêlés à des aventures étranges qui les plongent dans des fantasmagories pseudo-surnaturelles, chargés de missions impossibles dont ils s'acquittent avec héroïsme, cherchent avant tout à retrouver un héritage, un patrimoine, un nom même, et leur noblesse ineffaçable quoique effacée.

Que l'on rebaptise cette thématique "quête de l'identité" ou par toute autre formule moderne, et elle perd son aspect archaïque et rocambolesque. Elle rejoint le roman des origines et les origines du roman.

Contrairement à Jane Austen, c'est au début de sa carrière de romancier que Scott a écrit ses œuvres les plus profondes. A partir d'*Ivanhoe* en 1819 on peut avoir l'impression d'un auteur qui se répète au sens peu glorieux du terme, et qui exploite sa propre veine pour donner au public ce qu'il attend plus que pour approfondir sa pensée créatrice. Cette veine n'est cependant pas tarie et ce que Scott a écrit au cours des dix dernières années de sa vie procure des lectures divertissantes ; la quête d'identité

s'intègre au mouvement épique. La variété des paysages assure le renouvellement du décor, et il arrive aussi que la variation sur le thème aille jusqu'au retournement complet. Ainsi dans *The Fair Maid of Perth* le héros de l'histoire est un *homo novus*, un roturier et un armurier qui affirme sa vaillance face aux rejetons indignes d'une aristocratie décadente. Dans *Redgauntlet* le héros ne retrouve son identité que pour s'y voir investi d'une mission ancestrale et grandiose, qu'il refuse par conviction pacifiste. D'autre part malgré son aspect un peu simpliste et parfois auto-parodique, ou peut-être à cause de ces caractéristiques, *Ivanhoe* peut passer pour l'archétype du roman scottien. Rejeté par son père qui l'accuse de trahison, le héros éponyme prend pour guide et modèle, et en somme pour second père, le roi et surhomme mythique Richard Coeur de Lion. Il est intéressant au passage de remarquer comment le fabuleux romanesque s'intègre aux données mêmes du roman, car l'embellissement du réel s'opère autant à travers la vision du personnage central que celle de l'auteur. Mais revenu de son exil aventureux, Ivanhoe n'a pas d'autre idéal que retrouver l'amour des siens et contribuer à instaurer la paix entre les races ennemies qui occupent le même sol. Croisades, combats, tournois, souffrances, jalonnent l'itinéraire qui mène à la paix et à l'identité retrouvées. Au coeur des conflits et des dilemmes, le héros scottien assume sa chevalerie héréditaire et son courage guerrier au service de la paix. Il n'accepte de retrouver son nom et son statut qu'à condition de pouvoir répudier volontairement son héritage de vengeance, d'intolérance et de superstition.

Comme chez Jane Austen l'itinéraire romanesque ressemble à une ascèse. Et à nouveau, comme dans une série de variations musicales, chaque roman éclaire les autres. En s'efforçant de retrouver le thème sous les variations, la critique approfondit une pensée tout en dégageant les lois et les modalités de l'invention artistique.

Il paraît naturel de parler de répétition à propos de Dickens, car c'est un grand rythmicien de la prose, mais il est question ici de la reproduction des mêmes schèmes conducteurs d'une oeuvre à l'autre. Dickens a-t-il semé sans cesse les mêmes graines dans son imagination fertile, a-t-il écrit toujours le même roman ? Bien entendu on répond négativement à une telle question. Quelle

similitude formelle et thématique pourrait-on trouver entre *The Pickwick Papers* et *Little Dorrit* par exemple ? Que la Prison pour dettes joue un rôle important dans chacun des deux romans indique seulement une récurrence du même matériau référentiel, et ne constitue aucunement une répétition matricielle dans le genre de celles qui ont été examinées jusqu'ici. D'autre part, comparé aux autres auteurs cités ici, l'écriture et l'imagination de Dickens apparaissent comme celles qui s'apparentent le plus à l'écriture et à l'imagination poétiques, de sorte qu'on est tenté de soutenir que Dickens n'a pas écrit quatorze romans ni quatorze fois le même roman, mais une oeuvre globale, un grand texte parcouru de récurrences thématiques plutôt que structurelles, des chaînes de symboles, d'images et de visions, avec ses fumées, ses brouillards, ses monstres, ses enfants persécutés, ses prisons, ses visions, ses arbres rabougris et ses jardins plus petits que les palissades qui les ensèrent, ses labyrinthes, ses étendues neigeuses, les routes qui mènent toujours les mêmes gens aux mêmes endroits, bref tout ce matériau harmonieusement disparate et lumineusement confus, et constitué d'une musique verbale si pénétrante et mémorable qu'elle occupe à elle seule l'esprit du lecteur et que les structures romanesques semblent s'y dissoudre. On pourrait conclure qu'il n'y a pas de répétitions de structures chez Dickens pour la raison qu'il n'y a pas de structures, mais cela paraîtrait abusif. Il noie son lecteur comme dans une foule, mais on arrive malgré tout à s'y retrouver, ce qui laisse supposer qu'il doit y avoir quelques principes conducteurs. Tout d'abord, puisqu'il est question de répétition, c'est le moment de rappeler que Dickens est probablement le seul romancier à avoir utilisé le leitmotiv comme procédé de narration. C'est bien de narration qu'il s'agit, non de caractérisation des personnages. Ceux-ci ont leurs leitmotifs ; quand ils arrivent on les reconnaît comme s'ils étaient annoncés par un orchestre invisible ; non seulement ils prononcent exactement les mêmes paroles, ont toujours les mêmes tics, les mêmes manières, les mêmes gestes, vêtements, attitudes, la même odeur, les mêmes connotations, mais l'environnement leur crée un accompagnement caractéristique. Il ne s'agit pas d'un procédé inspiré par la paresse ou la facilité, ni par une conception fruste de la psychologie, comme on le soupçonnait à l'époque du réalisme triomphant. C'est l'art, non le réalisme, qui triomphe chez Dickens. La répétition produit chez lui une sorte de rime narrative,

qui impose son ordre au matériau du récit. Mais comme chez les deux romanciers précédents, on décèle chez Dickens des récurrences thématiques personnelles et sociales, et cependant formatrices de récit, car la poussée diégétique et la composition d'ensemble – qui donne à première vue l'impression d'un foisonnement anarchique, mais ce beau désordre est un effet de l'art – dépendent de ces motifs obsédants. Dickens, comme la plupart des romanciers du dix-neuvième siècle, a une conscience sociale exacerbée. Il n'est pas étonnant que la notion même de lutte des classes ait atteint son paroxysme idéologique au moment où le clivage des castes héréditaires s'estompait officiellement alors que la différence des conditions se maintenait avec force. Comme chez Scott, et comme dans de nombreux romans parmi les plus anciens, le thème le plus récurrent chez Dickens est la reconquête d'un patrimoine perdu, ou la conquête d'un patrimoine rêvé. Presque toujours le protagoniste dickensien appartient par ses origines à une classe sociale privilégiée, cultivée, raffinée, et cela peut même se manifester de façon héréditaire et innée. Ainsi *Oliver Twist*, bien qu'élevé parmi des indigents et des voleurs, s'exprime dès son plus jeune âge dans un anglais livresque, contrairement à ses compagnons. Par la suite, plus soucieux de vraisemblance, Dickens tint à faire donner à ses héros l'éducation libérale dont il avait lui-même été privé. Le *gentleman* victorien n'a pas d'armoiries, mais il a l'éducation. Le monde épique, chevaleresque, aristocratique des romans de Scott est remplacé par le monde des boutiquiers et des hommes de loi, de même que les paysages romantiques de l'Ecosse font place aux ruelles de Londres. Il n'est pas facile de donner une dimension romanesque à l'histoire d'un jeune homme qui n'a pas d'autre ambition que de devenir le gérant d'une entreprise d'import-export, comme *Nicholas Nickleby*, même si l'entreprise en question investit une partie de ses bénéfices dans la philanthropie. A cela s'ajoute la mauvaise conscience du bourgeois, créature amphibie, méprisé par les nobles en tant que roturier, haï par les prolétaires en tant qu'exploiteur. Il ne suffit pas d'appartenir par essence à l'élite et d'avoir droit à un patrimoine, il faut le mériter, d'où l'hymne au travail et le thème narratif de la mise à l'épreuve. Ou bien c'est la vie et ses vicissitudes, auxquelles s'ajoutent des monstres sataniques tels que Monks, *Ralph Nickleby*, Carker ou Blandois, qui s'ingénient à dépouiller le futur héritier, à le corrompre et le détruire, ou bien ce sont des

manoeuvres parfaitement artificielles : ainsi le vieux Martin Chuzzlewit fait semblant de deshériter son petit-fils pour le guérir de son orgueil et le forcer à connaître les duretés de la vie. Betsy Trotwood fait croire à David qu'elle est ruinée. Boffin, le vieux domestique des Harmon dans *Our Mutual Friend*, prétend ne pas reconnaître l'héritier de la famille, enrichie grâce au ramassage des ordures, s'être approprié l'héritage et être devenu pathologiquement avare. Cette instructive comédie dure jusqu'à ce que le jeune Harmon se soit purifié de toutes les conséquences morales de son parasitisme. Ainsi fonctionne le roman dickensien, du moins dans son schéma fondateur, – *Bildungsroman* de l'homo economicus autant que parabole édifiante. Ceux qui ne font rien pour mériter leur héritage le perdent, tels Richard Carstone dans *Bleak House* ou Pip dans *Great Expectations*. Malheur à ceux qui se laissent corrompre par la pauvreté, comme le grand-père de Nell dans *The Old Curiosity Shop* ou par la richesse, comme Mr. Dombey, ou par les deux successivement, comme la famille Dorrit.

A chaque époque ses aspirations et son ascèse. La réussite et la respectabilité victorienne ne constituent peut-être pas un idéal exaltant, si du moins on les considère à l'état brut, dans la vulgaire réalité, avant de passer par la transfiguration littéraire. On pourrait dire la même chose du mariage cher à Jane Austen ou de la retraite tranquille du hobereau ancien combattant qui forme le point d'aboutissement de la trajectoire scottienne, lorsque aucun désastre tragique ne vient l'interrompre. Mais ce n'est pas la représentation du bonheur qui nourrit l'inspiration romanesque, c'est le désir et ses obsédantes insatisfactions.

L'oeuvre de Henry James diffère des trois autres par son climat généralement tragique et pessimiste. Alors que chez les romanciers précédents la trajectoire diégétique se termine sur un palier serein, une résolution de conflits, quelquefois sur une mort tragique mais grandiose et cathartique, comme dans *The Bride of Lammermoor* ou *A Tale of Two Cities*, James conduit le plus souvent son récit jusqu'à une catastrophe propre à engendrer l'amertume, un échec, une destruction. Il est important de considérer le dénouement des intrigues jamesiennes – l'utilisation d'une terminologie dramatique ne paraît pas incongrue en l'occurrence – car chez cet auteur la conclusion appartient de façon étroitement organique au développement. James était conscient de l'importance du dessin dans le tapis, mais peut-être était-il moins

conscient de la permanence chez lui de certains types de schémas. Il s'agit une fois de plus d'une caractéristique essentielle, car tout ce qui peut aider à mieux comprendre James, auteur abondant et difficile, mérite qu'on s'y arrête. L'étude des récurrences aide le lecteur à pénétrer certaines difficultés, une fois qu'on aura rappelé que le rôle de la critique ne consiste ni à souligner les répétitions quand elles sont évidentes ni à forcer le texte à les faire apparaître quand elles n'existent pas. D'autre part les thèmes qui relèvent de la réalité environnante ou des préoccupations les plus immédiatement personnelles de l'auteur, tels que la confrontation de l'Amérique du Nord et de l'Europe, l'amour de l'art et le dilettantisme, la condition féminine, l'opacité de l'amour, ou bien pour passer du topique au métaphysique le conflit du bien et du mal, la corruption, la perversion, la pureté, ne sont pas forcément les plus importants, du moins dans l'ordre de la création. Non pas qu'il soit obligatoire de privilégier les préoccupations inconscientes d'un auteur par rapport à ses préoccupations conscientes, car malgré le prestige intimidant dont jouit l'inconscient dans les milieux intellectuels, rien ne prouve a priori qu'on y fait des découvertes instructives à chaque fois. L'objet de cet article concerne cette partie de la thématique qui se renouvelle en se variant et en s'approfondissant, et qui s'intègre à la pulsion créatrice.

S'il fallait définir un motif central dans l'oeuvre romanesque de James, il serait tentant de parler du thème de la séduction, le plus souvent corruptice et tragique. Il n'est pas étonnant que James ait fait figurer la Princesse Casamassima dans deux romans de contextes pourtant très différents. Symbole suprême de la séduction tragique, car Roderick Hudson et Hyacinth Robinson succombent à ce qu'il y a de plus beau en elle et de plus noble en eux-mêmes. *The Portrait of a Lady* et *The Bostonians* sont bâtis l'un et l'autre sur la destinée amère d'une femme prise au piège de la séduction, de la part d'un homme qui non seulement veut la posséder, mais s'acharne aussi à détruire son intégrité. La situation exemplaire, presque caricaturale de *The Bostonians*, où l'on voit la figure de proue du féminisme militant se faire détourner de sa mission par l'adversaire le plus intraitable de la cause qu'elle défend semble avoir été conçue pour illustrer l'étymologie du verbe *séduire* : *se-ducere*. Le fin n'est ni tragique ni sordide, triste simplement. Comme la fin de *Washington Square* :

alors qu'Eugénie Grandet trouve une élévation dans le stoïcisme chrétien, Catherine Sloper sombre dans une mélancolie sans issue. *The Turn of the Screw* fournit un autre exemple étonnant, et archétypal ; on sait que la factualité fictive, si l'on peut dire, se prête à deux lectures différentes, mais qui donnent lieu au même déchiffrement allégorique. Que l'enfant soit victime du fantôme ou de la gouvernante hallucinée, le résultat est identique, de même que sa signification. Il a été détruit par la fascination qu'exercent l'un ou l'autre sur lui, et par l'influence maléfique qu'il a subie, à laquelle sa soeur a réussi à s'arracher parce que moins sensible, moins imaginative que lui. Les forces du mal, parfois inconscientes et irresponsables, désespèrent et détruisent leurs victimes en s'appuyant sur ce qu'il y a de plus noble et de plus rare en elles.

L'intention de ces remarques n'est pas de trouver un accès direct ou indirect aux obsessions personnelles de James, à sa vision du monde et des hommes, travail qui est l'affaire des spécialistes et qui a engendré des monceaux de publications. Il s'agit une fois de plus de proposer l'hypothèse que l'examen systématique des thèmes récurrents permet de percevoir la raison d'être de certains détails qui peuvent paraître gratuits ou anecdotiques, ainsi que la visée globale d'une oeuvre. D'autre part la récurrence d'une même structure peut donner lieu à des éclairages différents. Ainsi en lisant *The Ambassadors* on n'est pas obligé d'adopter le point de vue, d'ailleurs fluctuant, de Strether, et on a le droit de penser que la séduction de Chad par Madame de Vionnet n'est pas une corruption destructrice, mais au contraire une fonction initiatique. De même, en lisant *The Bostonians* on peut éprouver de la sympathie pour Basil Ransom, et pour ses idées. Il n'en est pas moins vrai que le thème de la séduction dissolvante se trouve dans le texte, et l'impossibilité où se trouve parfois le lecteur de porter des jugements alors même que le propos du roman paraît intensément moral a de quoi donner le vertige. Le message moral est relativisé par la subjectivité des points de vue, et pourtant il frappe par son urgence pathétique. La pensée du bien et du mal chez James est relativisée, mais vécue. Relativisée parce que vécue. Et parce qu'elle est vécue, la pensée morale a une épaisseur sensorielle, existentielle, ce qui dans l'ordre littéraire, conduit au symbolisme poétique. Il n'est pas étonnant que les derniers romans de James portent des titres aussi allégoriques et pré-raphaélites que *The Wings of the Dove* ou *The Golden Bowl*. Ils représentent les

dernières étapes d'une quête répétitive, mais qui va en s'approfondissant.

Rétrospectivement on comprend mieux la portée symbolique de certains autres romans ou nouvelles qui a première vue pourraient sembler simplement anecdotiques. Ainsi lorsque James au début de sa carrière crée un personnage aussi candide et imperméable à toute espèce de corruption que Daisy Miller, capable de se promener au clair de lune avec un Italien entreprenant sans penser à mal et sans qu'il soit question qu'elle puisse se laisser séduire, il la fait cependant succomber physiquement. Daisy Miller revient de sa promenade au clair de lune avec la malaria et elle en meurt. C'est tout, et cela contient en germe toute l'oeuvre à venir de James. De même dans *The Aspern Papers* Juliana Bordereau résiste à toutes les manoeuvres enveloppantes du narrateur, intrigant sinistre et à moitié inconscient que la beauté du décor vénitien et la sainteté des reliques qu'il est venu chercher ne dissuadent pas de son projet sacrilège. Mais elle ne résiste pas physiquement à une tentative de cambriolage. Son coeur flanche.

Le coeur flanche souvent, à la fin des histoires racontées par James. Ce sont des conclusions tragiques, et plus pathétiques encore que tragiques car elles résultent d'un processus descendant. Le rêve romantique ou romanesque se termine dans la désillusion. La fin heureuse ou grandiose qui jadis semblait presque une nécessité du genre n'est plus qu'un souvenir. On assiste à une ascèse à l'envers car pour trouver le bonheur et l'intégrité il faudrait lire les romans en commençant par la fin, et la répétition thématique résonne des accents de la fatalité.

Henri Suhamy