

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES
N° 6

Le dit et le non-dit

UNIVERSITÉ PARIS X - NANTERRE

1993

"The Boarding House" : le silence programmatique

Je commencerais par m'interroger sur l'étrange structure chronologique de la nouvelle : rien ne s'y passe, aucun événement n'y advient à proprement parler. Les deux seuls moments où il se produit véritablement quelque chose (la liaison amoureuse et l'entrevue de Bob Doran et Mrs Mooney) sont absents de la narration proprement dite et sont traités soit par ellipse (la liaison apparaît en creux par ce qui n'en est *pas* dit : "something was going on"), soit par rétrospection (le souvenir de cette liaison par Bob Doran dans sa chambre), soit par anticipation (la planification par Mrs Mooney de l'entretien qu'elle va avoir avec le jeune homme). Ainsi le lecteur n'est jamais en prise sur ce qui se passe, car l'événement ne lui est transmis que lorsqu'il est déjà totalement modelé et organisé, soit parce qu'il a déjà eu lieu et qu'il a été réinterprété, soit parce que son déroulement est irrémédiablement programmé à l'avance. Aussi bien le passé que l'avenir sont clôturés.

De plus, les faits apparaissent toujours sous une forme gauchie, parce que pris en charge par un discours (Mrs Mooney) ou une conscience (Bob Doran) qui nous en donne une version irrémédiablement faussée – mais le terme même de "faussée" est impropre, car on verra qu'il n'y a pas de "vraie version" à lui opposer et que le lecteur est piégé dans un obscurcissement général du discours. En fait, la structure de la nouvelle juxtapose non pas quatre "points de vue" – il y a en effet toujours un narrateur-manipulateur qui vient biseauter les cartes par le style indirect libre – mais ce que j'appellerais volontiers quatre programmations, quatre

constructions possibles du même événement, un peu comme dans un montage ou un collage cubiste : d'abord l'événement vu de l'extérieur comme une donnée opaque, à travers une narration quasi behavioriste qui coupe le lecteur de tout accès à l'intériorité des protagonistes (57)¹ ; puis ce même événement au contraire reconstruit *a posteriori*, on pourrait presque dire ré-encodé par le discours et les codes de Mrs Mooney (58) ; puis une tentative confuse d'interprétation par Bob Doran (60-62) ; enfin – l'approche la plus mystérieuse des quatre – le point final mis par Polly (63), qui n'est ni un point de vue, ni une interprétation, ni un discours, mais ce que j'appellerai, faute de mieux, une cristallisation, à la rigueur une épiphanie, mais en aucun cas une révélation. On sait en effet que l'épiphanie joycienne ne révèle jamais rien, mais se contente de faire surgir, d'actualiser ce qui était déjà là potentiellement. C'est cette étrange combinaison de pseudo-révélation et de gauchissement que je vais essayer d'explorer.

Comme souvent chez Joyce, et en particulier dans *Dubliners*, la première phrase offre en condensé tout le mode de fonctionnement du texte. On pourrait d'ailleurs faire ce travail de dépliage de la première phrase pour au moins cinq autres nouvelles du recueil : "An Encounter", "Two Gallants", "Clay", "A Painful Case" et "Ivy Day". Ici nous avons donc : "Mrs Mooney was a butcher's daughter" (56). Cette première phrase peut être lue de deux manières, suivant la façon dont on la segmente. Soit "Mrs Mooney was // a butcher's // daughter //", soit "Mrs Mooney was // a // butcher's daughter //". Ce qui donnerait en français dans le premier cas : "la fille d'un boucher", dans le second cas : "une fille de boucher". La première segmentation offre un constat purement anecdotique, événementiel, aléatoire. Avec la seconde, au contraire, "butcher's daughter" devient presque une entité en soi, une sorte de mot composé, prenant une dimension abstraite et générique, quasi génétique : "le genre de personne que sont les filles de boucher", annonçant ainsi une surdétermination biologique, congénitale, un conditionnement par la répétition

1 Toutes les citations de *Dubliners* renvoient à l'édition Panther (1977).

du modèle parental, modèle que Mrs Mooney imposera à son tour à sa fille. La lecture va osciller constamment entre ces deux niveaux, entre l'événement et la loi, entre l'aléatoire et le nécessaire, entre une apparence de liberté et une surdétermination implacable.

Mais je n'en ai pas terminé avec cette première phrase, que je trouve curieuse dans sa brièveté factuelle : c'est une étrange façon de commencer une histoire : "Mrs Mooney was a butcher's daughter". On a l'impression d'avoir affaire là à une espèce de fiche d'identité qui ressortit davantage au dossier d'état-civil qu'à la fiction. On peut comparer cette ouverture à l'étonnante première phrase de l'épisode "Calypso" dans *Ulysses*, qui est l'entrée de Bloom dans le roman : "Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls"². J'y vois la même tension entre le fictionnel et le générique, entre vraisemblable romanesque et surdétermination, entre événement et loi. Si Bloom avait été un personnage d'un autre roman que *Ulysses*, on aurait pu s'attendre à ce qu'il soit présenté comme "Mr Bloom" ou bien "Leopold Bloom", mais avec les deux ensemble, "Mr Leopold Bloom", on quitte le registre de la fiction pour celui du constat d'huissier. Dès les premiers mots, le personnage apparaît inclus dans un répertoire. Et la formulation abstraite et classificatrice de "the inner organs of beasts and fowls" confirme qu'il s'agit moins d'une présentation que d'une définition, de ce qu'on pourrait appeler l'énoncé d'une loi générique du personnage. Bloom entre dans le roman sous la forme d'une loi de fonctionnement, qui est sa loi alimentaire. Au lieu d'une mise en place spatio-temporelle propre à la tradition romanesque, il apparaît à travers un paradigme, un vecteur qui va l'orienter tout au long de l'épisode. Je dirais exactement la même chose de la première phrase qui introduit Mrs Mooney : c'est beaucoup plus l'énoncé d'une loi qu'une donnée romanesque. C'est en quelque sorte le germe, la semence qui va engendrer toute l'histoire.

Ce gauchissement du texte s'accroît encore avec la phrase suivante, car s'y ajoute alors un glissement stratégique de niveau d'énonciation : "She was a woman who was quite able to keep things to herself :

2 *Ulysses*, London : The Bodley Head, 1986, p. 45.

a determined woman". La première partie de la phrase, avant les deux points, pourrait apparaître comme venant d'un narrateur omniscient. Pourtant déjà la formule "to keep things to herself", proche de l'idiome de la langue parlée, apparaît contaminée par ce que j'appellerais la voix dublinoise collective, cette espèce de discours social en suspension dans Dublin, voix des commérages, espèce de chœur qui, comme un bruit de fond, vient parasiter la narration. On notera en outre l'ambivalence de l'expression, qui joue à la fois sur deux modes de la rétention : le silence et l'appropriation. Un peu plus loin, lorsque Mrs Mooney se refuse à intervenir alors que la liaison entre Bob Doran et Polly est devenue patente, le silence apparaît à nouveau comme la conservation de quelque chose qu'on refuse de lâcher : "[she] kept her own counsel" (57). On verra que toute la stratégie de Mrs Mooney est en effet fondée sur le bon usage de la rétention.

Cela s'accentue encore avec la seconde partie de la phrase, qui, juxtaposée en quelque sorte après les deux points, apparaît davantage comme un commentaire parlé, une espèce d'expansion orale de ce qui vient d'être dit, que comme le discours d'un narrateur omniscient. Cette jonction par les deux points est d'ailleurs utilisée à nouveau un peu plus loin : "It was no use making him take the pledge : he was sure to break out again a few days after". On a là une syntaxe minimale qui, au lieu de fournir des articulations logiques propres au raisonnement et à la langue écrite, calque les silences révélateurs dont est ponctuée une conversation, quand on veut tout simplement mettre en exergue une évidence. Les deux points tiennent alors lieu d'une démonstration inutile, puisque les choses vont sans dire.

Quant au "he was sure to", derrière des apparences de narration neutre, il nous plonge tout à fait cette fois dans la langue parlée dublinoise et accentue l'impression de ce bruit de fond de rumeur collective. On retrouve le même effet avec les "and", eux aussi syntaxe minimale et substitut d'une liaison causale plus élaborée ("One night he went for his wife with the cleaver and she had to sleep in a neighbour's house" ; "and so he was obliged to enlist himself as a sheriff's man"). Tout pointe ainsi vers un discours qui veut laisser entendre plus qu'il ne dit, pratique classique de l'insinuation et du *gossip*.

En fait, c'est tout le récit de la déchéance de Mr Mooney qui est contaminé, infecté par le discours collectif dublinois : "go to the devil", "plundered the till", "it was no use", "he was sure to break out", "he went for his wife". Tout se passe comme si, derrière des apparences neutres d'énoncé d'un fait divers, c'était un chœur collectif de voix dublinoises qui nous transmettait les faits. L'écriture même est déjà une exécution et ne laisse aucune chance à Mr Mooney : le cas est réglé dès les premiers mots et on sait qui est le coupable et qui la victime. Les mots tuent à tous les coups.

Mais un autre glissement, tout aussi insidieux, s'opère dès la seconde phrase, celui qui va de la dissimulation ("to keep things to herself") à la volonté ("a determined woman"). L'équivalence établie par les deux points entre ces deux qualités de Mrs Mooney nous fournit les deux faces de sa stratégie, qui sont aussi les deux axes de toute la nouvelle : le potentiel (silence) et l'actualisation (volonté), c'est à dire d'une part la programmation minutieuse à l'avance, dans les moindres détails, d'autre part la mise en acte en conformité implacable avec le modèle programmé.

Ce lien entre silence et toute-puissance autarcique montre une continuité logique entre la fin de la nouvelle précédente, "Two Gallants", et les toutes premières phrases de "The Boarding House". A la fin de "Two Gallants", on voit en effet Lenehan, le disciple, l'apôtre, appeler le maître Corley à plusieurs reprises, courir après lui, le questionner, scruter son visage, essayer de lire les signes susceptibles de révéler le miracle. Mais Corley s'enveloppe dans un silence mystérieux et se retire dans son empyrée comme la divinité se cache dans les nuées, inaccessible, inconnaissable, laissant le disciple en proie à l'incertitude et à l'interprétation de signes ambigus. Et lorsque finalement il accepte de faire passer le miracle de l'obscur au manifeste, il n'utilise pas la parole. Il ne prononce pas un mot, mais se contente de montrer la pièce d'or, preuve du miracle, allant ainsi directement du silence de la gestation divine à la performance de l'actualisation sans passer par la médiation du langage. Cette absence de parole ne fait que creuser davantage le gouffre entre la divinité et son adorateur, dépossédant le disciple de la seule prise qu'il avait sur le maître. Alors que, pendant tout le début de la nouvelle, Lenehan apparaît avant tout comme un être de parole, un parasite pour qui le langage est

un mode de survie, le miracle silencieux accompli par Corley à la fin, tout en donnant à Lenehan la révélation qu'il attendait, lui montre en même temps la vacuité de sa propre voix. Par une ironie qui est tout à fait typique de *Dubliners*, Lenehan, à la fin de "Two Gallants", se retrouve comblé et dépossédé au même instant, encore plus seul qu'auparavant. On verra qu'il y a de nombreux points communs entre Corley et Mrs Mooney, tous deux des divinités terrifiantes, tous deux des figures qui maîtrisent l'art de la rétention, du silence et du faux miracle.

Dans "The Boarding House", le silence de Mrs Mooney apparaît à plusieurs reprises comme un élément essentiel de sa stratégie en face de la liaison entre sa fille et Bob Doran. Lorsqu'elle remarque la liaison en cours, "She watched the pair and kept her own counsel" (57). Et c'est ce silence qui va être le point de départ de la complicité objective entre la mère et la fille : "her mother's persistent silence could not be misunderstood" (57). Le pouvoir de Mrs Mooney se manifeste ainsi d'abord par un non-acte, par ce qu'elle ne fait *pas*, par ce long délai, ce retard, cette action différée qui, pour les témoins, devient presque pénible, alors que tout semble la réclamer : "still Mrs Mooney did not intervene" (57).

Le silence de Mrs Mooney est en fait ce qu'on pourrait appeler le silence de la programmation. Il est le signe extérieur du décalage chronologique entre programmation potentielle et actualisation dans le réel. Il est le silence de la divinité qui agit en autarcie et ne fait passer ses actes de l'obscur au manifeste qu'au dernier moment, lorsque la gestion programmatique est achevée. Tout acte de Mrs Mooney subit ainsi une maturation potentielle complète avant d'être lâché dans le monde. Son silence n'est rien d'autre que le signe extérieur, impénétrable et ininterprétable pour le profane, de cette maturation parfaite. Il est silence de l'origine qui renferme en elle tout ce qui va ensuite devenir événement, mais doit d'abord être élaboré silencieusement à l'intérieur de la matrice. Ainsi, l'acte sort tout armé, comme Athena de la tête de Zeus, dans une espèce de parodie de naissance, après un cycle de gestation complet. Il est lâché dans le monde quand il ne lui manque plus rien et qu'il a atteint sa perfection virtuelle : "At last, when she judged it to be the right moment, Mrs Mooney intervened" (57). En ce sens la nouvelle est une *horror story* particulièrement efficace.

Quant à l'objet du silence, la liaison entre Polly et Mr Doran, il ne nous est donné à aucun moment dans la narration, sinon sous forme rétrospective. Par une espèce de rétention stratégique, l'événement n'a droit à une existence dans le récit que lorsqu'est atteint le point de maturation fixé par la mère. Tout se passe comme si le surgissement premier dans le réel n'était qu'une espèce de brouillon imparfait qu'on ne nous livrera que lorsqu'il aura été re-dessiné sous forme d'épure quasi géométrique par la toute-puissante Mrs Mooney. Il ne peut accéder à l'existence dans le récit qu'en s'intégrant *a posteriori* dans une orientation qui lui pré-existe : la stratégie ne s'organise pas à partir de l'événement, elle engendre l'événement.

Mrs Mooney apparaît alors, pour reprendre une distinction devenue classique, maîtresse à la fois du temps de l'histoire et du temps du récit. L'événement devient second par rapport à une orientation qu'elle détient, secrètement et qu'elle ne condescendra à faire surgir dans le réel que lorsqu'il sera devenu clair que la liaison va entraîner des "perturbations" ("the young man was evidently perturbed", 57), c'est à dire du chaos et de la subversion, si elle n'y met pas bon ordre en le ré-ordonnant après coup, ce qu'elle fera en préparant son entrevue avec Bob Doran. Ainsi, et c'est là la dimension véritablement terrifiante de la nouvelle, à partir du moment où l'événement aura été remodelé par Mrs Mooney, son existence première sera complètement effacée et le "brouillon" – le réel – disparaîtra pour faire place à la reconstruction stratégique. Ce n'est pas la reconstruction qui viendra se superposer au réel, mais le réel qui viendra se couler dans la matrice, comme si elle lui avait préexisté et l'avait attendu de toute éternité. C'est là le sens, on le verra, de l'effacement progressif des images dans la conscience de Polly à la dernière page.

Il y a ainsi un côté thaumaturge chez Mrs Mooney, et son silence en est le signe. Il est le temps virtuel, paradigmatique, qui se déroule une première fois, silencieusement, totalement, parcourant l'événement d'un bout à l'autre, avant qu'il puisse être lâché dans le réel, celui du bruit et de la fureur, mais où il n'y aura plus de bruit ni de fureur, car le temps virtuel préliminaire aura été élaboré avec une perfection tellement minutieuse que le temps réel de l'actualisation ne pourra que se conformer à ce modèle parfait. Le potentiel devient alors tellement précis et élaboré, il acquiert une telle intensité qu'il devient plus réel que le réel, et que

finalement il n'est même plus besoin de nous donner dans le texte le moment de son actualisation, puisqu'on sait à l'avance que l'événement, lorsqu'il se produira, ne pourra que le calquer. C'est d'ailleurs ce qui se passe à la fin. Et c'est pourquoi il n'y a que du silence dans cette nouvelle. Les seules paroles prononcées dans le déroulement présent de l'histoire sont dans les dernières lignes : la parole ne redémarre que lorsque les jeux sont faits et qu'elle ne peut rien changer. Dans tout le reste de la nouvelle, on n'entend jamais les gens parler : il n'y a en effet plus rien à dire, tout ayant été dit une fois pour toutes dans le silence programmatique de Mrs Mooney. C'est le sens de la répétition générale silencieuse de son entrevue avec Mr Doran, qu'elle accomplit avant de le convoquer, et où tout son discours est mis en place et testé avec une telle efficacité préliminaire qu'il n'y aura plus place ensuite pour aucune variante. Le réel n'a plus qu'à se conformer à la programmation.

Ce pouvoir silencieux de Mrs Mooney, nous en avons d'ailleurs déjà eu un premier exemple, un premier bouillon en quelque sorte, avec la déchéance du mari. Dès le premier paragraphe, qui raconte la chute de Mr Mooney, derrière le gauchissement de l'écriture, tout pointe vers une source cachée de toutes ces perturbations incompréhensibles, à savoir Mrs Mooney. Derrière la sécheresse du fait divers journalistique, on est frappé par l'opacité de la narration, le refus de toute explication ou interprétation. Les silences du récit sur les raisons de la conduite du mari sont tels que la question est criante : qu'est-ce qui peut bien amener un homme à se conduire de la sorte ? On a un peu l'impression d'assister à une série d'anomalies et de catastrophes dont on ne nous donne que les effets, mais en nous interdisant de remonter à la cause première, sur laquelle il y a un blanc stratégique. Et c'est dans ce blanc, dans ce non-dit, que se dessine en filigrane, en creux en quelque sorte, la figure toute-puissante de Mrs Mooney. C'est un peu comme ce qui se passe parfois en astronomie : on finit pas découvrir l'existence d'une planète invisible, tout simplement parce qu'on constate autour d'elle des anomalies et irrégularités inexpliquées dans les mouvements des astres proches, anomalies qui finissent par dessiner un *pattern* dont le centre est cette planète que l'on ne voit pas. Mrs Mooney est ce *primum mobile*, ce lieu géométrique central invisible, mais aux effets dévastateurs.

Quant à l'utilisation du "cleaver" par le mari ("he went for his wife with the cleaver", 56), il marque toute la différence entre le statut ontologique de Mrs Mooney et celui des autres personnages, et montre à quel point Mrs Mooney se situe à un autre niveau. En effet, on va retrouver ce "cleaver" un peu plus loin, utilisé non plus par le boucher, mais par Mrs Mooney elle-même, et surtout utilisé métaphoriquement et non réellement : "She dealt with moral problems as a cleaver deals with meat" (57). Toute l'efficacité de Mrs Mooney, et toute sa supériorité sur les autres protagonistes, en particulier sur son mari, vient de ce qu'elle n'est pas dans le réel et le concret, dans le monde du "cleaver" matériel qui tranche la viande ou menace de couper les corps, mais dans le générique et l'emblématique. Le "cleaver" est pour elle une machine à découper à l'avance le réel en tranches, à le pré-découper avant de le "traiter" – et je prends "traiter" au sens informatique et cybernétique du terme. Cela, c'est beaucoup plus fort que de se servir du "cleaver" pour attaquer quelqu'un, pour trancher dans la chair vive comme essaie de le faire Mr Mooney, prouvant simplement par là qu'il est piégé dans la sphère du désordre, du bruit et de la fureur de l'événement, alors que Mrs Mooney plane dans le silence de l'ordre grammatical.

Et je ferai à ce propos un détour par une autre nouvelle de *Dubliners*, "Clay", où je retrouve la même figure du pré-découpage du réel avec les "barmbracks", gâteaux de pain d'épice apportés par la vieille Maria aux femmes de la lavette :

These barmbracks seemed uncut ; but if you went closer you would see that they had been cut into long thick even slices and were ready to be handed round at tea. Maria had cut them herself (90).

Le gâteau semble d'un seul tenant, d'un seul bloc, mais à y regarder de plus près cette masse est pré-découpée, même si les lignes de coupure sont invisibles, de sorte qu'ensuite le gâteau va se partager de lui-même en segments qui étalent là depuis le début, bien qu'invisibles. Et, détail important, c'est Maria elle-même qui a préparé ce pré-découpage. Ce morcellement préliminaire participe de la normalisation un peu inhumaine qui règne dans la lavette et dont Maria est la médiatrice et la gardienne, l'exécutrice et l'écran. Le pré-découpage du gâteau montre qu'il n'y a aucune place pour l'initiative individuelle des femmes

et que le partage est déjà fait à l'avance, d'en haut en quelque sorte, programmé par la hiérarchie de l'institution. On voit ainsi apparaître derrière l'atmosphère apparemment communautaire de la laverie un monde totalitaire et monolithique où l'apparente égalité entre les parts de gâteau dissimule un nivellement et un réductionnisme autoritaires. On est très proche là du système totalitaire imposé par Mrs Mooney, mais avec une différence de taille, c'est que dans "Clay" il est vu d'en bas, par une victime qui se prend pour une célébrante, alors que dans "The Boarding House" on se rapproche peu à peu de la source même du découpage.

Aussi bien le pré-découpage du gâteau dans "Clay" que le tranchage opéré par le "cleaver" de Mrs Mooney offrent un modèle de fonctionnement du texte. Dans "Clay", le gâteau "uncut" serait le donné "brut" raconté par la nouvelle, le substrat événementiel, "ce qui s'est passé", l'histoire. Et cette histoire est racontée avec une fidélité naïve, directe, spontanée, et même une platitude, excluant toute élaboration et tout artifice, bref une tranche de vie quasi naturaliste. Pourtant, derrière cette surface lisse, on s'aperçoit rapidement que l'histoire est déjà découpée et programmée par Maria en séquences édifiantes. Loin d'avoir affaire à des "slices of life", le lecteur se voit offrir des "long thick even slices" comme celles du *barmbrack*, bien régulières et normalisées en un scénario de bonheur et de concorde domestiques. Le sordide, la souffrance, la frustration sont évacués après être passés par le couteau narratif qui découpe ses lignes régulières. Mais une fois les fentes creusées, une fois la parcellisation accomplie, le texte, comme une enveloppe lisse comparable au nappage d'un gâteau, reconstitue une couche d'illusion de réalité en trompe-l'œil, et le tour est joué : au fil de sa lecture, le lecteur voit se défaire toutes seules les tranches les unes après les autres, oubliant ainsi qu'il est dans un artefact et que tout est faussé dès l'origine.

On comprend alors pourquoi le "cleaver" brandi par Mr Mooney au début de "The Boarding House", lorsqu'il attaque sa femme, n'est que la vaine agitation de quelqu'un qui n'est encore que dans le chaos du réel, qui dévoile la fonction du tranchoir en voulant l'appliquer au corps humain vivant. L'erreur de Mr Mooney c'est de vouloir trancher dans du vivant, de vouloir "traiter" du vivant, alors que Mrs Mooney, au contraire,

a parfaitement compris le bon usage du tranchoir : "as a butcher deals with meat". Elle ne travaille pas sur des corps vivants, mais, tout comme le boucher travaille avec son tranchoir sur de la chair déjà morte et dépecée, elle ne se lance dans son activité de découpage et de ré-ordonnement que lorsque la programmation est faite et le réel déjà "traité", déjà tué – tout comme Maria ne semble couper dans le gâteau pour le répartir entre les femmes que quand il est en fait déjà découpé.

La déchéance de Mr Mooney est une des manifestations de ce redoutable pouvoir de sa femme : on ne peut pas dire à proprement parler qu'elle "agit" dans le réel, mais plutôt qu'elle y *envoie* des structures qui sont si bien préparées qu'elle n'a qu'à les "lâcher" dans le monde et à les laisser se dérouler jusqu'à leur accomplissement final. On notera d'ailleurs que le verbe "to send" lui est appliqué à plusieurs reprises : "Mrs Mooney had first sent her daughter to be a typist in a corn factor's office" (57) ; "Mrs Mooney began to think of sending Polly back to type-writing" (57) ; "She counted all her cards again before sending Mary up to Mr Doran's room" (59). Il y a bien sûr dans ce "sending" des implications religieuses. Tout comme Corley dans "Two Gallants", Mrs Mooney est un peu comme un dieu caché qui envoie messages et signes, mais dissocie son être ultime de ses manifestations.

Cette retraite vers l'invisible va de pair avec une maîtrise à la fois du déroulement des événements et de l'économie narrative de la nouvelle. Le nœud de l'histoire, c'est à dire la liaison entre Polly et Bob Doran, n'a pas droit à l'existence autonome dans le récit tant qu'il n'est pas "prêt" dans la tête de Mrs Mooney. Ainsi, on a l'impression que même si l'histoire a déjà commencé dès la première ligne, le récit, lui, ne commence à proprement parler qu'avec le début du sixième paragraphe, et que tout ce qui venait avant n'était qu'un brouillon désordonné qui réclamait d'être nettoyé et remis en ordre : "It was a bright Sunday morning of early summer, promising heat, but with a fresh breeze blowing" (57). Voilà une ouverture qui, avec sa belle mise en place spatio-temporelle, à la différence de la première phrase de la nouvelle, ressemble vraiment au début d'un récit. L'ennui, c'est que quand elle apparaît enfin dans le texte, d'une part tout est déjà fini, d'autre part, derrière la couleur locale météorologique, on est plus que jamais dans le programmatique. La phrase sonne en effet comme les débuts de récit de grandes batailles, où l'on commence

par donner les conditions météorologiques qui vont accompagner les hauts faits devant s'accomplir ce jour-là, et nous annonce la défaite prévue de Bob Doran. De plus, s'y dessine l'opposition entre "promising heat" – les dangers de scandale représentés par l'intrusion dans l'ordre de la pension de famille du désordre biologique et moral qu'est la fornication de Bob Doran et Polly Mooney – et "fresh breeze" – le vent de la programmation froide de Mrs Mooney. Ce contraste annonce d'ailleurs l'opposition, sur laquelle je reviendrai, entre la montée de la température interne de Bob Doran lors de ses réminiscences amoureuses et le refroidissement du corps de Polly dans la dernière scène, qui marquera la victoire du pragmatisme froid de sa mère.

La phrase suivante est elle aussi porteuse de messages silencieux : "All the windows of the boarding house were open and the lace curtains ballooned gently towards the street beneath the raised sashes" (57). Le "ballooning" de la dentelle semble indiquer une grossesse, une éventuelle naissance, peut-être le fruit de la liaison entre Bob Doran et Polly, tandis que les "raised sashes", montants des fenêtres à guillotine, sont prêts à tomber comme un couperet, avatar du "cleaver" de Mrs Mooney condamnant la liaison à une sanction sociale normalisatrice, mais aussi image du couperet de l'écriture remodelant le réel brut.

Quant à la scène qui suit, le nettoyage de la table du petit-déjeuner, elle annonce un autre nettoyage auquel va se livrer ensuite Mrs Mooney avec Bob et Polly. De même que la liaison entre les deux jeunes gens n'a le droit d'accéder au récit qu'une fois qu'elle est terminée et ré-ordonnée définitivement par la mère, de même le petit-déjeuner n'apparaît que comme un après-coup, non pas dans la phase de consommation, mais dans la phase d'élimination des restes : "Breakfast was over" (58). De ce petit-déjeuner on ne verra que la remise en ordre des déchets et détritiques que cette consommation a produits. Tout comme la liaison entre Bob et Polly, autre consommation qui s'est accompagnée d'un désordre moral et social (Polly est "strange" et le jeune homme est "perturbed"), le petit-déjeuner a dans la narration le statut d'un supplément encombrant et scandaleux qu'il convient de nettoyer et de remettre en ordre.

Le mélange un peu répugnant des "yellow streaks of eggs" (image d'un fœtus détruit par une fausse couche, là encore fruit possible de la liaison entre Bob et Polly, dont il convient de se débarrasser) et des

"morsels of bacon fat and bacon rind" apparaît ainsi sous forme déplacée comme les restes d'un coït qui garde encore sa dimension physiologique inacceptable, supplément encombrant qui n'a pas encore été réintégré et récupéré socialement. Et c'est à cette réintégration qu'on assiste immédiatement après : non seulement les "crusts and bits of broken bread" sont rangés et mis sous clé, mais ils serviront à une transmutation future, "to help to make Tuesday's bread-pudding", de la même manière que le désordre de la conduite de Bob et Polly sera transmuté par la puissance magique de Mrs Mooney en ordre conjugal socialement acceptable³.

Cette transmutation n'est qu'un des signes de la toute-puissance qui transparaît de façon éclatante en ce point nodal de la nouvelle d'ou tout irradie (58), et qui est le moment où, une fois la table rangée, Mrs Mooney se met successivement à reconstruire ("reconstruct") la conversation qu'elle a eue avec Polly et à préparer, à répéter (au sens d'un répétition générale au théâtre) son entrevue avec Bob Doran. Elle est alors exactement à la charnière entre la reconstruction du passé et la programmation de l'avenir : elle est, en ce point stratégique, véritablement la maîtresse du temps.

Ainsi, de même que le petit-déjeuner n'a droit à l'existence dans le texte qu'une fois terminé, de même l'entrevue entre Mrs Mooney et sa fille n'est donnée que reconstruite dans la mémoire de Mrs Mooney : "she began to reconstruct the interview which she had had the night before with Polly" (58). Là encore l'épisode n'apparaît dans le récit que "traité", orienté, lavé de toutes les impuretés qui, comme les "streaks of eggs" ou les "morsels of bacon fat", en troubleraient la surface bien lisse. La "reconstruction" commence d'emblée par un triomphe qui marque qu'il n'y aura aucune hésitation, aucun trouble, pas le moindre soupçon de tragédie humaine : "Things were as she had suspected". On est immé-

3 Sur l'arrière-plan mythique de cette scène, voir l'analyse tout à fait convaincante de François Laroque dans "The Boarding House", récit archétypal", *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, 25 avril 1987, pp. 70-71.

diatement dans une adéquation parfaite entre la matrice potentielle et son actualisation.

Cette adéquation transparaît dans la symétrie entre la mère et la fille, qui régit toute la remémoration de leur entrevue :

*She had been **frank** in her questions and Polly had been **frank** in her answers. Both had been somewhat **awkward**, of course, She had been made **awkward** by her not wishing to receive the news in too cavalier a fashion or to seem to have connived and Polly had been made **awkward** not merely because allusions of that kind always made her **awkward** but also because she did not wish it to be thought that in her wise innocence she had divined the intention behind her mother's tolerance" (58)*

La symétrie selon laquelle "frank" et "awkward" sont chaque fois attribués à tour de rôle à la mère, puis à la fille, montre clairement qu'il s'agit non pas d'une découverte ou d'une révélation, mais, à l'inverse, d'une figure de miroir où chacune des deux femmes ne fait qu'apprendre à l'autre ce qu'elle savait déjà. On notera en particulier l'utilisation, à quatre reprises en quelques lignes, du mot "awkward". Alors qu'originellement ce mot a le sens de "turned the wrong way ; ill-adapted for use ; clumsy in operation" (O. E. D.), c'est à dire d'un manque de congruence entre deux choses, d'une maladresse due à une inadéquation, ici, ironiquement, la "awkwardness" entre les deux femmes vient non pas d'une inadaptation, d'un manque d'harmonie, mais au contraire d'une trop grande adaptation, de la prise de conscience d'une harmonie pré-établie trop parfaite. Ainsi, la valeur habituelle du mot, qui implique spontanéité, maladresse, un certain malaise tenant à la difficulté des situations humaines et des différences entre les êtres, est complètement gommée pour faire place à une espèce d'embrayage parfaitement huilé entre la mère et la fille, mécanique dont la perfection même les gêne. Cet engrenage impeccable est encore souligné par la complémentarité phonique quasi chiasmique des deux verbes "connived" (venant de la mère) et "divined" (venant de la fille), produisant elle aussi un effet de miroir, les deux mouvements allant l'un vers l'autre comme deux mécanismes faits pour s'enclencher l'un dans l'autre.

Enfin, Mrs Mooney se montre capable non seulement de retarder le cours du temps, comme lorsqu'elle repousse le moment de son intervention longtemps après le début de la liaison, mais aussi de l'accélérer, comme c'est le cas ici lorsqu'elle met en place son plan de bataille en moins de treize minutes, entre "seventeen minutes past eleven" (58) et "nearly the half-hour" (59). L'entrevue entre elle et Bob Doran s'insère très exactement dans un intervalle qui a été choisi et mesuré à l'avance, entre deux ponctuations religieuses, les cloches de George's Church et la messe de midi qu'elle ne veut pas manquer : "It was seventeen minutes past eleven : she would have lots of time to have the matter out with Mr Doran and then catch short twelve at Malborough Street" (58). Cette insertion dans un intervalle limité fixé à l'avance s'inscrit dans toute la manipulation chronologique de la nouvelle : comme dans un puzzle soigneusement monté (et avec cette image du puzzle on est à nouveau dans le pré-découpage), le dernier segment, qui va consacrer la victoire de Mrs Mooney, doit venir s'insérer dans le dernier espace vide qui reste, et qui a été soigneusement ménagé par elle, case vide qui est pré-destinée à cette pièce manquante, dans une parodie de prédestination divine.

Quant à la répétition générale par Mrs Mooney de son entrevue imminente avec Bob Doran (58-59), elle offre un exemple fascinant de la maîtrise avec laquelle Joyce, au moyen du style indirect libre flaubertien, parvient à produire un discours à la fois tout-puissant et totalement aliéné : "she had all the weight of social opinion on her side [...] she was an outraged mother [...] He had simply taken advantage of Polly's youth and inexperience [...] It is all very well for the man : he can go his ways as if nothing had happened, having had his moment of pleasure, but the girl has to bear the brunt." (58-59). Ce qui est fascinant dans ce déroulement de clichés, ça n'est pas seulement qu'il s'agit d'un discours social où énoncé individuel et cliché collectif s'interpénètrent si parfaitement qu'il devient impossible de les distinguer, mais c'est surtout l'aspect quasi performatif, en acte, de tout ce discours. Tout se passe comme si nous étions en train d'assister à la transmutation d'une situation vivante et un *penny novel* victorien édifiant, ou plutôt en une épure de *penny novel*, une version condensée purement utilitaire qui regrouperait en bloc les clichés pour une fonction pragmatique de mise en acte, une espèce

de grille de fonctionnement – là encore un texte programmatique. Mais, en même temps, le style indirect libre donne à cette grille fonctionnelle un tel naturel qu'on a l'impression d'une adéquation parfaite entre le langage et le réel, si parfaite qu'une fois le déroulement terminé, une fois passé ce rouleau compresseur extraordinairement efficace du cliché, il ne reste plus rien de la situation vivante qui en a été le prétexte : elle se trouve totalement oblitérée et ne peut plus apparaître au lecteur autrement que dans la version qu'en offre Mrs Mooney. On vient donc d'assister à une véritable extinction. Si Bob Doran veut désormais exister, il ne pourra le faire qu'en venant s'insérer, se couler dans ce mannequin monstrueux de langage, cette grille implacable qui lui a été préparée par Mrs Mooney et qu'il ne lui reste plus qu'à habiter pour le restant de ses jours.

On retrouverait ce pouvoir du langage comme simulacre dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Lors de son sermon sur l'enfer, le père Arnall injecte, par le souffle même de sa voix, l'image du corps pécheur dans l'esprit de Stephen, façonnant, tel un démiurge malfaisant – et Mrs Mooney est elle aussi un démiurge – une espèce de simulacre du corps de Stephen, mais un simulacre pourvu d'un tel coefficient de réalité et bardé d'images si prégnantes qu'il va rapidement se substituer au corps réel, lequel sera aspiré par cette image-force et ne pourra que se couler dans cette espèce de mannequin-simulacre qu'est la rhétorique du sermon, mannequin prêt à prendre vie et auquel il ne manque plus pour s'incarner que de rencontrer (un des nombreux "encounters" joyciens) un être de chair et de sang qui puisse le faire passer de la grille potentielle au fantasma actualisé. Ce que fait Mrs Mooney, dans sa répétition rituelle avant sa rencontre avec Bob Doran, n'est pas très éloigné de cette utilisation totalitaire et terrifiante du langage-fantasma par le prêtre.

Lorsqu'on passe de Mrs Mooney à Bob Doran, on constate que si Mrs Mooney est la grande maîtresse du temps qu'elle annule et remodèle à son gré, Bob Doran est au contraire prisonnier du temps, englué dans le temporel. Nous le voyons essayant vainement de s'extirper d'un désordre qui est exactement le contraire de la mise en ordre opérée par Mrs Mooney. Alors qu'avec cette dernière la chronologie de l'événement

était totalement éliminée au profit de la réinterprétation et du réordonnement, avec Bob Doran, au contraire, tout le déroulement chronologique de la liaison est patiemment reconstitué, mais l'explication, aveuglante pour le lecteur, n'est qu'à peine entrevue par lui, *through a glass darkly*, ou plutôt, comme on va le voir, *through glasses darkly*.

A la mémoire orientée et programmatique de Mrs Mooney tente de s'opposer une autre mémoire, celle de Bob Doran, qui est, elle, un véritable effort de remémoration : "the curious patient memory of the celibate" (60). La mémoire de Mrs Mooney n'est ni "patient" – elle projette et anticipe plutôt qu'elle ne remémore – ni "curious" – elle ne cherche que ce qu'elle sait à l'avance qu'elle va trouver. Mais la mémoire de Bob Doran est faussée dès l'origine par la présence gauchissante de Polly ("He scarcely knew what he was eating, feeling her beside him", 60), tout comme la reconstitution de la déchéance de Mr Mooney avait été irrémédiablement faussée par l'attraction de la planète invisible qu'était Mrs Mooney.

Ainsi la remémoration du déroulement de la liaison l'aveugle au lieu de l'éclairer. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer la transparence et l'interprétation symétriques parfaites qui régissent l'entrevue entre la mère et la fille, à l'opacité des souvenirs de Bob Doran, qui au contraire jouent le rôle d'un écran d'images trompeuses venant s'interposer entre lui et la vérité, écran figuré ici par ses lunettes qui se couvrent de plus en plus de buée : "every two or three minutes a mist gathered on his glasses so that he had to take them off and polish them with his pocket-handkerchief" (59). Alors que le temps est pour Mrs Mooney synonyme de nettoyage et d'élimination de traces et de déchets superflus, au contraire, pour Bob Doran, il est signe d'une accumulation de ces traces que laisse le temps : "Three days' reddish beard fringed his jaws" (59). Quant à la buée qui s'accumule sur ses lunettes, elle est le signe d'une chaleur et fermentation corporelles, d'un désordre quasi biologique secrété par le corps, et qui est précisément ce sur quoi Mrs Mooney veut faire le ménage. L'air du dehors, qui pourrait venir aérer cette condensation, a été soigneusement domestiqué et détourné par Polly, une première fois lorsque le "gust" (60) qui a soufflé sa bougie devient pour elle le prétexte d'en renouveler la flamme en allant dans la chambre de Bob Doran, une seconde fois lorsqu'elle fournit obligeam-

ment un antidote à l'air du dehors "cold or wet or windy" (60) sous la forme du "tumbler of punch" (61) dont on verra les effets plus tard dans *Ulysses*⁴.

Pourtant, le temps de Mrs Mooney et le temps de Bob Doran vont se rejoindre à travers le mot de "loophole", l'espace étroit que laisse la société dublinoise comme porte de sortie à celui qui a enfreint ses règles : "the priest had drawn out every ridiculous detail of the affair and in the end so magnified his sin that he was almost thankful at being afforded a loophole of reparation" (59). Ce minuscule espace dans lequel s'engouffre le jeune homme est au milieu d'une boucle ("loop"), qui est à la fois la boucle circulaire qui se ferme à la fin avec les derniers mots de la nouvelle, lorsqu'il devient clair que la fille n'est que la continuation de la mère, et la boucle d'un lacet ou d'une corde de pendu dans laquelle est pris le jeune homme. Mais aussi, avant d'avoir le sens d'"échappatoire" ou de "porte de sortie", le mot "loophole" désigne "a narrow vertical opening cut in a wall" (*O. E. D.*). Cette fente étroite est précisément l'intervalle que Mrs Mooney a ménagé dans le temps du récit pour que Bob Doran vienne de lui-même remplir la case vide préparée pour lui. Ainsi, par ce mot de "loophole", morale et chronologie se superposent et s'identifient : la morale dublinoise n'est rien d'autre qu'une série d'interstices dans lesquels il convient de s'insérer. Et cette insertion est d'autant plus ironique ici qu'avant de laisser à Bob Doran une porte de sortie, le prêtre avait "magnified his sin". Le paradoxe est alors que le jeune homme voit d'abord l'énormité de son péché immensément agrandie par le discours religieux, jusqu'à faire de lui un monstre de subversion, pour ensuite devoir passer par cette ouverture minuscule.

La demi-page qui clôt la nouvelle sur la figure de Polly, est elle aussi sous le signe du silence, et c'est peut-être le moment le plus

4 Dans l'épisode "Cyclops" de *Ulysses*, Bob Doran réapparaît, devenu un parfait ivrogne et une épave. Quant à sa femme ("the little sleepwalking bitch he married", *op. cit.*, p. 249) et sa belle-mère ("the old prostitute of a mother procuring rooms to street couples", p. 258), elles alimentent les ragots de Dublin.

énigmatique, le plus fascinant et le plus opaque de tout le récit. Comme dans "Eveline", derrière le déroulement apparemment très lisse de tout le passage, certains mots opérateurs disséminés dessinent peu à peu un réseau souterrain qui finit par faire basculer le texte vers une orientation tout autre que celle de la surface.

L'écriture obéit en effet ici à un double système. On a d'une part une apparence de succession linéaire sans accroc, presque uniquement behaviouriste, où la jeune fille est vue avant tout de l'extérieur, et où l'accès du lecteur à son intériorité reste fort limité et brouillé. Cette succession lisse est rendue par des phrases à la structure essentiellement binaire, simplement articulées par des "and". Sauf la première et la dernière, les huit phrases du premier paragraphe sont construites sur ce schéma. La conjonction "and" y joue le rôle d'une espèce de suture minimale, une liaison de surface qui n'est que le point d'émergence dans le texte d'un ensemble d'articulations beaucoup plus complexes. Elle pointe en fait vers tout un processus compliqué en train de se dérouler en Polly, mais dont l'apparence lisse ne nous fournit que des effets de surface, des successions de mouvements qui se résument à cette pure succession chronologique du "and".

Pourtant, parallèlement, de multiples marques temporelles ("for a little time", "then", "then", "for a long time", "no longer", "gradually", "no longer", "at last", "then") soulignent discrètement, comme une espèce de ponctuation stratégique, que quelque chose est en train de se passer, qu'un processus est en cours, que toute une alchimie complexe est en train de s'accomplir. Tout comme Mrs Mooney, après le petit-déjeuner, se trouvait sur un pivot temporel à partir duquel elle pouvait faire irradier sa puissance à la fois vers le passé de sa conversation avec sa fille et vers l'avenir de son entrevue avec Bob Doran, Polly se trouve elle aussi à une charnière entre des images qui s'effacent et d'autres qui prennent le pouvoir et occupent peu à peu tout l'espace.

En une demi-page, on trouve là en miniature toute une économie temporelle extraordinairement complexe et déliée, dont le texte ne nous donne que les moments de ponctuation principaux, correspondant à trois modalités du temps : quelque chose va changer, quelque chose est en train de changer, quelque chose a changé. Quelque chose va changer : c'est le mode de la succession ("then", "then", "at last", "then"). Quelque

chose est en train de changer : c'est le mode de la durée ("for a little time", "for a long time", "gradually"). Enfin, quelque chose a changé : c'est le mode de l'accompli ("no longer", "no longer"). Mais le texte se contente de nous donner les articulations, l'enveloppe externe, l'armature, et non ce qu'il y a à l'intérieur, le contenu et le sens du processus lui-même. La raison en est que, si cette transmutation est en train de s'opérer *en* Polly, c'est *sans* elle, dans un silence qui conjugue étrangement continuité et métamorphose, identité et transformation, et qui donne à toute la scène quelque chose de somnambulesque, la faisant apparaître moins comme une transmutation que comme le surgissement de ce qui était déjà là depuis le début et est simplement en train de passer de l'invisible au visible.

Dans ce processus silencieux, les yeux jouent un rôle essentiel. Polly commence par sécher ses larmes, puis les remplace par un autre liquide, "the cool water" qui les lave, réajustant ainsi ses yeux pour une nouvelle vision, un peu comme on change de lentilles pour accommoder le regard différemment. On comparera cette vision de Polly, qui est en train de devenir de plus en plus claire, à l'obscurcissement progressif du regard de Bob Doran derrière ses lunettes couvertes de buée. Lorsqu'il descend l'escalier pour aller au rendez-vous avec Mrs Mooney, l'écran s'est encore obscurci : "his glasses became so dimmed with moisture that he had to take them off and polish them" (62), geste qui annonce sa capitulation finale : lui aussi va apporter sa contribution au nettoyage général entrepris par Mrs Mooney.

De même, on pourrait comparer presque point par point toute la conduite de Polly dans cette dernière scène, en particulier la façon dont apparaît son corps, à l'image d'elle qui transparaissait dans les souvenirs de Bob Doran à la page précédente. Alors qu'elle était source de chaleur, on la voit à présent refroidir son corps. Elle qui était allée taper à sa porte parce que "she wanted to relight her candle at his" (60), comme en quête d'un échauffement sexuel, et qui avait "warmed up his dinner" (60), au contraire, à présent, "she dipped the end of the towel in the water-jug and refreshed her eyes". Par ce lavage, elle fait disparaître de ses yeux cet écran qui empêche la vision claire et l'émergence de la nouvelle Polly. Son élément n'est plus le feu, mais l'eau avec laquelle elle cherche au contraire à refroidir l'échauffement passé. De plus, on voit s'opérer toute

une inversion des signes érotiques : alors que, lors de la scène amoureuse, "she steadied her candle" (60), se mettant en quelque sorte en position pour que le jeune homme puisse bien placer sa propre bougie, à présent "she dipped the end of the towel in the water-jug" (63), plongeant une extrémité dans de l'eau froide pour la ramollir, ou procédant à un lavage qui suggère la toilette intime d'une prostituée après le passage d'un client.

Alors que Bob Doran avait senti la chaleur du corps de Polly au début de leur liaison ("the blood glowed warmly behind the perfumed skin", 60), à présent au contraire tout se passe comme si la jeune fille faisait peu à peu descendre sa température interne en appuyant son cou contre le montant froid du lit : "She rested the nape of her neck against the cool iron bed-rail". Mais ce "rail" est aussi aussi la grille derrière laquelle elle va enfermer Bob Doran, la grille du lit de la fille n'étant que le complément de la grille du discours de la mère.

Si elle commence par contempler les oreillers, associés à la dimension physique de la liaison, le mot "regarded" ("she regarded the pillows") – verbe qui rapproche d'ailleurs Polly de son frère, que Bob Doran voit "regarding him" (62) en descendant l'escalier – montre à quel point ce regard est loin du "delirium" (62) qu'évoquait le jeune homme dans ses souvenirs, et se nuance d'un jugement désormais proche de celui de la mère. Quant aux souvenirs érotiques, ils ne sont plus que des "secret amiable memories". En bonne fille de sa mère, Polly a compris les pouvoirs de la rétention, et son plaisir, loin de donner à Bob Doran une prise sur elle, restera un secret.

Lorsqu'on la voit regarder à nouveau le lit, le refroidissement est achevé et le réajustement du regard enfin accompli : "she no longer saw the white pillows". On notera tout le glissement dans le choix des termes de vision, passant de "looked" ("She looked at herself"), à "regarded" ("She regarded the pillows"), puis à "no longer any perturbation visible", et enfin à "she no longer saw". Déjà, au début de la nouvelle, la figure du père avait subi la même double exclusion que Bob Doran, à la fois dans son regard sur les autres et dans le regard des autres sur lui. Dans un premier temps ses yeux "pink-veined and raw" (57) étaient devenus impropres à la vision claire, brouillés par le sang dont ils étaient injectés, puis dans un second temps il avait été néantisé jusqu'à devenir la silhouette

anonyme de "a disreputable sheriff's man" (57). Ici, dans la disparition des "white pillows" du champ de vision de Polly, nous voyons s'achever le processus de scotomisation du plaisir sensuel, et plus généralement de la personne de Bob Doran, qui laisse la place aux "visions" de la nouvelle Polly, ou plutôt laisse enfin voir une Polly qui était là depuis toujours, mais qui est simplement passée du latent à l'actuel, de l'invisible au visible.

Mais en vue de ce surgissement, il lui faut éliminer la chair vivante, et c'est ce qu'elle accomplit en se regardant dans le miroir de profil et non de face : "She looked at herself in profile". Cette perspective de profil, susceptible de révéler le gonflement d'une grossesse, la satisfait manifestement : elle y a efficacement mis bon ordre grâce à l'antidote du "cool iron bed-rail" à la froideur métallique, autre avatar de la lame du "cleaver" et des "raised sashes" prêts à tomber sur le "ballooning" des rideaux. Elle devient ainsi pur profil de médaillon, contour linéaire d'une figure esthétique qui vient nier l'épaisseur de la chair chaude et vivante qu'avait sentie Bob Doran, cette même chair que le père cherchait à taillader en Mrs Mooney avec son "cleaver". La loi qui va présider à la nouvelle Polly s'énonce dans cette prédominance des apparences visibles : "There was no longer any perturbation visible on her face". On mesure ainsi le trajet accompli depuis la visibilité ostentatoire du "evidently perturbed" (57) du début.

On retrouverait cette même tentative de réduction d'un être à une surface esthétique lorsque, dans "The Dead" (188), Gabriel tente d'immobiliser le corps vivant de Gretta dans la stase esthétique d'un tableau auquel il donne le nom de *Distant Music*, figeant Gretta en objet pictural, évacuant l'audible, la mystérieuse musique du passé, au profit du visible, d'un agencement spatial statique cernable dans des contours, diluant et désamorçant tout ce qui fait de Gretta un être irréductible à lui-même, détournant l'énergie féminine de la jeune femme en la neutralisant par des oppositions internes de couleur qui épuisent et domestiquent en quelque sorte cette énergie. Mais Gretta n'est pas Polly, et en matière de stratégie Gabriel n'arrive pas à la cheville de Mrs Mooney.

La dernière touche à la remise en ordre du corps de Polly apparaît avec le geste par lequel elle remet en place son épingle à cheveux ("and readjusted a hairpin above her hair"), signe d'un réajustement social plus

englobant. Alors que, dans les souvenirs de Bob Doran, le vêtement de Polly est désordonné et plein d'ouvertures qui laissent transparaître la chair ("She wore a loose open combing-jacket of printed flannel. Her white instep shone in the opening of her furry slippers", 60), à présent l'épingle à cheveux joue le rôle d'une fermeture de l'enveloppe corporelle et participe d'un véritable réordonnement de toute l'économie du corps en vue du surgissement de la nouvelle figure.

La dernière phase de la reconstruction de Polly s'opère dans le chiasme de l'avant-dernier paragraphe, un exemple de plus de cette figure-clé de l'écriture joycienne⁵ :

*She **waited** on patiently, almost cheerfully, without alarm, her memories giving place to **hopes and visions** of the future. Her **hopes and visions** were so intricate that she no longer saw the white pillows on which her gaze was fixed or remembered that she was **waiting** for anything (63).*

Alors que dans la première phrase, les souvenirs amoureux de sa liaison passée s'effacent pour faire place à ses visions de son avenir d'épouse, dans la seconde phrase, ce sont ces visions de vie conjugale qui sont devenus à leur tour sujet du verbe, occupant à présent la position centrale et rejetant les souvenirs vers la périphérie. L'attente accompli sa fonction de révélateur et elle est désormais inutile, oblitérée de l'esprit de la jeune fille. Mais la figure du chiasme, construite sur la symétrie en miroir, montre bien qu'il n'y a là aucune progression, aucun changement, aucune transmutation, mais simple renvoi en miroir à une image qui était déjà présente, invisible, depuis le début de la nouvelle.

Ce retournement transparaît dans le glissement stratégique subi par le verbe "to wait", qui apparaît trois fois dans cette dernière page, passant du *past*, au *past* progressif, puis au *pluperfect* progressif. C'est

5 Sur le lien dans *Dubliners* entre la figure du chiasme, le *gnomon* euclidien et la philosophie de Giordano Bruno, voir l'article de David Weir, "Gnomon is an Island : Euclid and Bruno in Joyce's Narrative Technique", *James Joyce Quarterly*, Vol. 28, 2, Winter 1991, pp. 343-360.

d'abord "she **waited** on patiently", puis "she no longer remembered that she **was waiting** for anything", et enfin, et c'est la dernière phrase de la nouvelle, lorsqu'elle vient d'entendre sa mère qui l'appelle : "Then she remembered what she **had been waiting** for".

La première occurrence ("she **waited** on patiently") est le lieu de l'effacement des images de la liaison amoureuse. Le passage à la nouvelle Polly ne se fait pas par un processus actif et volontaire, mais au contraire par une attente passive de l'émergence de quelque chose qui est déjà là et qui va surgir. C'est le contraire d'une décision de changement, c'est simplement l'effacement d'une structure et son remplacement par une autre.

La seconde occurrence du verbe ("she no longer [...] remembered that she **was waiting** for anything") indique un blanc, une attente qui n'a pas d'objet. La formulation est révélatrice dans sa précision : le texte ne dit pas qu'elle ne se souvient plus de ce qu'elle attendait, mais qu'elle ne se souvient même plus qu'elle attend quelque chose. Elle est passée à un stade beaucoup plus avancé de sa mutation qu'on ne pourrait le penser : ce qui a disparu d'elle, ça n'est même plus l'objet de l'attente, c'est l'attente elle-même. Elle est alors dans l'état idoine pour que prenne la greffe qui a été accomplie sur elle par sa mère et fait d'elle une forme vide parce qu'incomplète, qui non seulement ne sait pas ce qu'elle attend, mais a même oublié qu'elle attend.

Avec la troisième occurrence de "wait" ("Then she remembered what she had **been waiting** for" – les derniers mots de la nouvelle), on s'aperçoit qu'il y a en Polly deux attentes qui correspondent à deux chronologies fort différentes. Le premier "waited" – celui du *past* – concernait le moment présent, l'attente ponctuelle du résultat de l'entrevue entre Bob Doran et sa mère. Le second "waiting" – celui du *past progressive* – est à la fois dans ce temps ponctuel et dans un autre temps qui renvoie beaucoup plus loin, jusqu'à l'enfance de Polly, jusqu'à la filiation congénitale avec sa mère, un temps dont elle n'est pas consciente elle-même, mais qu'elle commence à pressentir. Si elle ne peut pas se souvenir "that she was waiting for anything", c'est parce qu'elle est en train de sentir confusément que ce qu'elle attend vient de beaucoup plus loin que la situation présente. Enfin, avec le dernier "waiting", Polly a enfin pris conscience de cet autre temps qui englobe tout le temps de la

nouvelle, et même toute sa vie depuis sa naissance, car il est celui de toute sa surdétermination par sa mère. Et c'est là le sens de : "Then she remembered what she had been waiting for". Ce qu'elle attendait en fait – mais c'est seulement à ce moment qu'elle s'en rend compte – c'est le moment de prise de conscience de ce qu'elle était depuis le début, potentiellement, sans que cela soit encore parvenu à l'actualisation.

C'est pourquoi ce serait une erreur de croire que Polly change : après l'effacement des images périmées, elle laisse surgir à la surface la programmation qui était inscrite en elle de toute éternité par sa mère. De même que sa mère a "fait le ménage" sur la table du petit-déjeuner avant de recevoir Bob Doran, de même Polly "fait le ménage" en elle pendant toute la dernière scène. Mais, et c'est ce qu'il y a de fascinant et de terrifiant dans cette dernière page, elle n'a pas à agir, à prendre une décision, à faire une révision déchirante. La scène est exactement l'inverse des grandes crises tragiques des romans d'amour où les amants sont obligés d'affronter les exigences sociales. On est loin de la phrase dont se souvenait Bob Doran : "She would put an end to herself, she said" (60), où le "she said" était d'ailleurs un signal d'alarme fort clair. Ou plutôt, la phrase prend rétrospectivement un sens fort différent : il s'agit de "put an end" à l'ancienne Polly, celle qui est en train de s'effacer, et pour cela la jeune fille sait qu'elle n'a qu'à attendre que les choses se fassent toutes seules, que la vraie Polly programmée depuis toujours passe de la latence à l'existence. En réajustant son épingle, elle se contente de mettre la dernière touche à la figure d'elle-même qui attendait, dans le silence du temps potentiel, d'être lâchée dans le monde des événements. Tout comme Eveline silencieuse devant l'embarcadère, elle est en train de devenir ce qu'elle ne savait pas encore qu'elle était déjà, mais qu'elle est en train de découvrir. La différence est qu'elle découvre une figure triomphante, alors qu'Eveline découvre une figure de défaite, mais le processus est finalement le même.

André TOPIA
Université Paris X - Nanterre