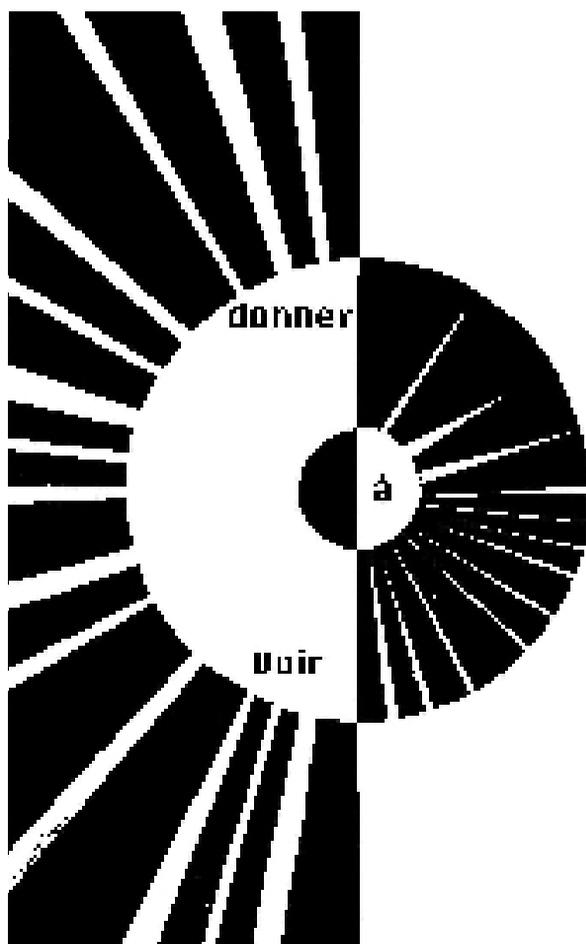


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

“Lo and behold!” Regards croisés sur le beau et le bestial chez Vladimir Nabokov et Ian McEwan

‘Lo!’ cried Haze (sideglancing at me, hoping I would throw rude Lo out), ‘And behold,’ said Lo (not for the first time), as she jerked back, as the car leapt forward. (L 50)¹

*Et cette bête répugnante qui avait ri de mes tableaux et la fragile créature qui m’avait inspiré pour les peindre avaient eu la même expression à un certain moment de leur vie ! Mon Dieu, n’était-ce pas à désespérer de la nature humaine quand on pensait qu’entre certains passages de Brahms et un cloaque, il y avait d’invisibles et ténébreuses relations souterraines ! (Ernesto Sábato, *Le Tunnel*)²*

Une tentative de rapprocher Nabokov et McEwan peut sembler forcée, tant différent – de la prose foisonnante et érudite du premier à la manière dépouillée du second – le ton et le style des deux écrivains. Sauf erreur, en outre, McEwan ne se réclame jamais de l’auteur de

¹ Les références pour toutes les citations tirées des ouvrages des auteurs concernent les éditions données en bibliographie. Les pages sont indiquées entre parenthèses, à la suite de l’abréviation utilisée pour l’oeuvre citée : L (*Lolita*), FLLR (*First Love, Last Rites*), IBS (*In Between the Sheets*), CG (*The Cement Garden*).

² E. Sábato, *Le Tunnel*, 1948, Points, Seuil, 1982, 123.

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

Lolita, pas même lorsque, comme son illustre prédécesseur, il est amené à insister sur le caractère littéraire – c’est-à-dire non pornographique – de son œuvre. Ainsi répond-il à John Haffenden dans une interview :

[John Haffenden] *You are on record as saying that you were surprised when critics chose to emphasise the shocking and the macabre aspects of your early stories, their concern with degenerate or dislocated behaviour.*
[Ian McEwan] *I honestly was very surprised. My friends, most of whom had a literary education, seemed to take for granted the field of play in the stories; they had read Burroughs, Céline, Genet, and Kafka, so that lurid physical detail and a sense of cold dislocation did not stun them.*³

Burroughs, Céline, Genet, et Kafka... mais pas Nabokov, alors que les deux auteurs se sont faits connaître au public anglophone par des succès de scandale, se sont tous deux retrouvés dans la même position de porte-à-faux par rapport à la réception de leurs livres, et ont, *grosso modo*, recouru au même système de défense, protestant : tout cela, c’est de la littérature, ne nous embarquons pas dans des considérations morales qui n’ont pas cours ici. Est-ce que l’omission viendrait de ce que manqueraient chez Nabokov ces détails physiques choquants que McEwan donnerait à voir ? C’est assez probable, même s’il faut reconnaître que la liste d’auteurs fournie par le second est loin d’être homogène et de faire le tour de la question.

Un rapprochement entre Nabokov et McEwan, en fin de compte, s’impose pour ce qui sépare des oeuvres qui, d’un autre côté, se rassemblent sur un point capital, à savoir le soupçon de pornographie qui a pesé, ou pèse encore, sur elles. Toutes deux sont présumées montrer ce que la morale aime à tenir caché, mais l’une témoigne d’une réticence manifeste à évoquer les détails bassement physiques et l’autre n’hésite jamais à les appeler par leur nom – et ni l’une ni l’autre, est-il utile de le préciser, ne souffre d’être confondue avec de la pornographie. Mon propos n’est pas d’essayer d’apporter des éléments permettant de trancher définitivement dans ce dernier et important débat, mais plus

³ Haffenden, John, “John Haffenden Talks to Ian McEwan”, 28.

Richard Pedot

modestement d'examiner un problème concomitant : ce que peut bien donner à voir une oeuvre littéraire, celle de McEwan ou de Nabokov en particulier.

Ce travail est par nécessité circonscrit à quelques livres seulement dans la production des auteurs (*Lolita* et les premières fictions de McEwan), en raison de l'ampleur et de la diversité, thématique et stylistique, de chaque oeuvre. Ce qui les regroupe est une question d'optique narrative : le récit est à chaque fois assumé par le héros pervers lui-même, c'est-à-dire placé dans une perspective perverse, terme qui n'a rien de moral ou de psychologique ici.⁴

Écran noir

La scène manquante

"I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay" (L 56). Je commencerai par cette invitation humbertienne caractéristique pour demander à mon tour que l'on visualise une scène importante. La voici : au matin de leur première nuit dans un motel, Lolita se trouve près de son père adoptif, qui a dormi – très peu – sur un lit de camp, et lui suggère qu'au lieu de s'occuper du petit déjeuner ils se livrent à un jeu auquel elle jouait avec Charlie, au camp de vacances. Les yeux de Humbert s'écarquillent lorsqu'elle lui susurre à l'oreille la nature de ce jeu, qui va le mettre dans tous ses états. Et c'est alors que... Rien. Ou plutôt si : c'est alors que s'affiche un écran noir, abrupt, qui va demeurer quelques secondes, assez longtemps pour que l'on ait le temps de se dire : "tiens, un écran noir".

Ce que je viens de décrire, en sollicitant la participation d'un distingué lecteur, c'est la scène de la séduction de Humbert par Lolita, filmée par Stanley Kubrick, qui a décidé de ne pas se préoccuper du

⁴ Ajoutons qu'on pourrait également montrer, à partir d'exemples de narration hétérodiégétique, qu'une perspective perverse n'est pas limitée à un tel choix narratif, mais ce n'est pas mon propos ici.

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

scénario de Nabokov⁵. Ce que je n’ai pas décrit, ni Kubrick, ce sont les ébats amoureux des deux personnages. On appelle ça une ellipse, mais ce n’est pas une ellipse classique. Le caractère brutal de l’irruption de l’écran noir – nul fondu au noir ici, ni son contraire en fin de séquence – ainsi que la durée d’affichage de celui-ci, son caractère flagrant, ne peuvent pas ne pas évoquer les pages noires de *Tristram Shandy*. Il ne s’agit pas seulement de cacher ce qu’on ne saurait voir ou montrer, il s’agit aussi de montrer ce qu’on ne saurait voir. Dans cette adresse au lecteur/spectateur, l’artifice narratif s’affiche face à l’indicible et l’immontrable. Car c’est bien une adresse à l’interlocuteur virtuel, ainsi qu’en témoignent les quelques lignes sur lesquelles Humbert, dans le roman, congédie le lecteur avide de détails, interposant l’écran de sa prose devant la scène convoitée⁶ :

I am not concerned with so-called ‘sex’ at all. Anybody can imagine those elements of animality. A great endeavour lures me on: to fix once for all the perilous magic of nymphets. (L 133)

Refus sans ambages de pourvoir aux appétits voyeuristes. Il y a quelque chose d’immonde dans l’“animalité” des rapports sexuels que Humbert est réticent à laisser paraître. J’emploie le terme “immonde” à dessein parce qu’il illustre bien la problématique dans laquelle le narrateur et sa narration évoluent. Immonde vient du latin *immundus* qui signifie souillé mais aussi, comme substantif, absence d’ornement. Le mot est en fait construit sur *mundus* (de *mun-do*, nettoyer) qui veut dire propre, net, pur mais aussi, à nouveau comme substantif, monde et ornements, parures, objets de toilette féminins. Doit-on comprendre

⁵ Il faut dire qu’il faisait plus de 200 pages, difficiles à transposer, et qui auraient conduit à un film d’environ sept heures ! (Cf. la préface de Nabokov, *Lolita: A Screenplay*).

⁶ Le scénario de l’auteur propose une solution en partie semblable, à savoir une coupure entre deux scènes. Et ce qui suit est une série de courts plans sur les occupations plus triviales des clients de l’hôtel, dans le but de “créer un contraste avec l’atmosphère dans la chambre 342 [où se trouvent Lolita et Humbert]” (*Lolita: A Screenplay*, 112). On peut considérer ici que Kubrick rend plus “visible” le procédé de l’ellipse, qui s’affiche par ailleurs plus nettement dans le roman que dans le scénario.

Richard Pedot

que la grande entreprise littéraire de Humbert Humbert serait un travail cosmétique sur l'immonde de la sexualité ?

Tout porte à le penser, lorsque dans le chapitre suivant immédiatement la citation précédente, l'écran s'illumine rétrospectivement pour offrir ce que le narrateur veut bien nous laisser voir de son expérience. "I have to tread carefully. I have to speak in a whisper", nous confie-t-il avant de se lancer dans une évocation d'un tableau imaginaire, celui qu'il aurait peint s'il était peintre et que la commission lui en avait été faite par la direction du motel :

There would have been a lake. There would have been an arbour in flame-flower. There would have been nature studies – a tiger pursuing a bird of paradise, a choking snake sheathing whole the flayed trunk of a stoat. There would have been a sultan, his face expressing great agony (belied, as it were, by his moulding caress), helping a callypygean slave child to climb a column of onyx. There would have been those luminous globules of gonadal glow that travel up the opalescent sides of juke boxes. There would have been all kinds of camp activities on the part of the intermediate group, Canoeing, Coranting, Combing Curls in the lakeside sun. There would have been poplars, apples, a suburban Sunday. There would have been a fire opal dissolving with a ripple-ringed pool, a last throb, a last dab of colour, stinging red, smarting pink, a sigh, a wincing child. (L 134)

Voici donc ce dont "my learned reader" devra se contenter concernant la consommation de l'hymen incestueux. Dire que c'est peu serait erroné, si l'on tient compte de la floraison de symboles sexuels dans ce passage au lyrisme outrancier. Leur analyse ne me retiendra pas, ils sont d'ailleurs trop flagrants pour ne pas avoir été mis là par un narrateur ou auteur toujours impatient de se gausser des adeptes du culte vaudou bien connu, le culte freudien. Mais la conjonction du sexuel et de l'extrême littéraire fait signe vers une tendance fondamentale pour Humbert, qui est de chercher refuge dans l'art pour sauver ce qui peut l'être de la beauté supposée de son amour, qui n'est pas seulement romantique, pour les nymphettes, comme il le reconnaît volontiers à la fin de son récit :

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

I see nothing for the treatment of my misery but the melancholy and very local palliative of articulate art. (L 281)

I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita. (L 307)

Le beau et le bestial

Du coup, il faut croire le narrateur lorsqu’il prétend qu’il n’est pas intéressé par ce que l’on appelle le sexe, mais seulement dans la mesure où ce propos ne renvoie qu’à son projet littéraire, son aspiration à l’éternité de l’art, hors d’atteinte de notre animalité, qui est un rappel de notre mortalité aussi bien. Mais, pour le malheur de Humbert, les choses ne sont pas si simples, car entre le royaume de l’art et celui des sens il y a une frontière où son entreprise trébuche. Tout de suite après le tableau échevelé mentionné il y a un instant, il précise :

I am trying to describe these things not to re-live them in my present boundless misery, but to sort out the portion of hell and the portion of heaven in that strange, awful, maddening world – nymphet love. The beastly and beautiful merged at one point, and it is that borderline I would like to fix, and I fail to do so utterly. Why? (L 134)⁷

Why, indeed. Un élément de réponse est que l’opposition du bestial et du beau qui est aussi celle de la belle (Lolita) et de la bête (Humbert), innerve l’entreprise narrative, qui met en présence l’immonde, le non paré, le brut et le brutal, et la littérature, telle que la rêve Humbert le créateur.

Gabriel Josipovici, qui attire l’attention sur le passage où Humbert se demande si son attirance pour l’immaturité n’est pas une attirance pour ce qui ne peut jamais être atteint, à cause du hiatus irréductible entre ce qui est promis et ce qui est donné, en tire argument pour dire que *Lolita* est une critique du romantisme : “it

⁷ On aura remarqué que l’emploi d’un seul article défini pour les deux adjectifs dans le sujet de la deuxième phrase conjoint déjà ce que le discours logique voudrait séparer une dernière fois, la grammaire réfutant par avance l’argument sémantique.

shows what happens when the Romantic imagination is placed in the real world.”⁸ Et de citer à l’appui de sa thèse Keats et son échec à faire de Lamia “à la fois un être crédible et un symbole”. C’est peut-être attraper un peu vite la perche tendue par Humbert, qui, comme on le sait, est convaincu que l’art n’est pas une sublimation de la sexualité mais qu’au contraire la sexualité est subordonnée au premier. Faire de la pédophilie du protagoniste et narrateur exclusivement le dérivé d’un amour immodéré du romantisme occulte le scandale qu’une telle perversion représente. Car il faut sans doute une solide dose de foi en l’autonomie de la chose littéraire pour croire, avec le narrateur, que la jouissance esthétique ou spirituelle suscitée par une nymphe – le mot le plus fréquemment employé est *bliss* – n’a rien à voir avec la jouissance sexuelle, à moins d’imaginer que les deux amants aient toujours dormi avec une épée au milieu de leur lit...

D’ailleurs, Humbert est plus d’une fois prêt à l’admettre, bien que souvent indirectement, mais jamais avec autant de conviction peut-être que dans le portrait qu’il dresse de l’un de ses rivaux, une autre bête séduite par la belle, comme si au miroir de la jalousie se révélait soudain la crudité sans atours ni écran de sa relation avec Lolita. On remarquera la précision inhabituelle des détails physiques, “animaux” :

I put a gentle hand to my chest as I surveyed the situation. The turquoise blue swimming pool some distance behind the lawn was no longer behind that lawn, but within my throat, and my organs swam in it like excrements in the blue sea water in Nice. There he stood, in the camouflage of sun and shade, disfigured by them and masked by his own nakedness, his damp black hair or what was left of it, glued to his round head, his little moustache, a humid smear, the wool on his chest spread like a symmetrical trophy, his navel pulsating, his hirsute thighs dripping with bright droplets, his tight wet black bathing trunks bloated and bursting with vigour where his great fat bullybag was pulled up and back like a padded shield over his reversed beasthood⁹. And as I looked at his oval nutbrown face it

⁸ G. Josipovici, “*Lolita*: Parody and the Pursuit of Beauty”, n° 4, 67.

⁹ On n’aura pas manqué de noter que Humbert se livre à son jeu favori : l’allitération (en **b** – comme dans *beastly*, *beautiful* –, renforcée par l’emploi de l’occlusive sourde correspondante, **p** – c’est moi qui souligne).

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

dawned upon me that what I had recognised him by was the reflection of my daughter’s countenance – the same beatitude and grimace but made hideous by his maleness. (L 235)

Dans le jeu d’optique sophistiqué qui va de l’image du rival à Humbert en passant par Lolita, la laideur de la grimace se laisse percevoir sous la béatitude (*spiritual bliss* ?), le pédophile sous le poète auto-proclamé inspiré par Poe.

La fuite en avant dans la littérature en quête d’éternité ne se limite donc pas à un refus de montrer les ébats illicites, ce qu’il s’agit de parer de feux d’artifice langagiers, c’est aussi et peut-être avant tout l’obscène rictus béat du désir masculin pour la nymphette. Mais cette formulation n’est pas satisfaisante. En fait, rien de tout ce qui a été dit jusqu’à présent n’est satisfaisant si cela doit conduire à croire qu’il y a quoi que ce soit à cacher qu’il suffirait de révéler par une levée d’écran ou en démêlant l’écheveau linguistique, et qu’alors tout aurait l’évidence nauséabonde d’excréments¹⁰ flottant dans un océan intensément bleu. On oublierait de la sorte que l’énigme réside dans la frontière insaisissable entre l’immonde et le beau, la béatitude et la grimace, que l’on ne peut jamais ni confondre, ni tenir séparés.

Voir et posséder

L’énigme du récit de Humbert, au fond, est que le refus de montrer est indissociable d’une pulsion scopique. Quelque chose, semble-t-il, se refuse à la vue, qui pourtant ne laisse pas de se manifester comme à-voir. Il est curieux de constater que le héros ne cesse de voir et désirer Lolita en pensée mais que la possession physique de son trésor est toujours dans l’angle mort de sa vision. Il y a un conflit entre “holding Lolita” et “beholding Lolita”. En vérité, cela n’est pas aussi surprenant si l’on se souvient que l’amour pour une nymphette est au fond une question d’optique – “It is a question of focal adjustment, of a certain distance that the inner eye thrills to surmount, and a certain contrast that the mind perceives with a gasp of perverse

¹⁰ Ce qui en latin se dit aussi *obscena*.

Richard Pedot

delight.” (L 17-18) – et d’amour dès le premier et éternel regard – “It was love at first sight, at last sight, at ever and ever sight.” (L 268)

Significatives à cet égard, les visions de Humbert précédant la première union physique avec Lolita, et donc l’écran noir. En attendant que les somnifères qu’il lui a administrés agissent, Humbert laisse Lolita dans la chambre du motel, qu’il ferme à clé, enfermant en fait sa proie dans “la vision hermétique qu’il a d’elle”, à savoir l’image de celle-ci enlevant ses chaussures et dévoilant impudiquement ses cuisses. Puis, ayant “graduellement éliminé tout flou superflu” (L 124), il se la représente telle qu’en un corps son désir la change :

Naked, except for one sock and her charm bracelet, spread-eagled on the bed where my philtre had felled her – so I fore-glimpsed her; a velvet hair ribbon was still clutched in her hand; her honey-brown body, with the white negative image of a rudimentary swim-suit patterned against her tan, presented to me its pale breast-buds; in the rosy lamplight, a little pubic floss glistened on its plump hillock. (L 125)

Quoi qu’une telle description donne véritablement à voir, elle permet de souligner que ces perceptions en l’absence de l’objet du désir sont paradoxalement plus précises que celles en présence de celui-ci. Humbert de retour dans la chambre, Lolita ne semble plus vue autrement que comme une lueur – le mot *glimmer* et ses dérivés n’en finissent pas de surgir comme représentants du corps de la nymphe, “the glimmer of nymphet flesh” (L 128), jusqu’à susciter l’exaspération de Humbert qui rêve de “goûter d’elle un peu plus qu’une lueur” (*ibid.*)

La réticence à montrer dès lors ne se distingue plus d’une impossibilité de voir, qui est elle-même une impossibilité de posséder autrement qu’en vision – “I had visually possessed dappled nymphets in parks” (L 55). Comme si posséder et voir ne pouvaient signifier autre chose qu’être saisi, médusé, “under a nymphet’s spell” (L 17). Ainsi peut s’expliquer l’impuissance avouée de Quilty, double de celle de Humbert qui, pour sa part, souffre de ne pouvoir en même temps se représenter la magie de la nymphe et posséder celle-ci : ne pouvoir rejoindre ni dissocier beauté et bestialité. D’où ce mouvement incessant, compulsif, qui entraîne père et fille adoptive de motel en

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

motel, “de baiser en baiser” (L 152), sans trouver de repos. Pour reprendre les analyses de Peter Brooks sur le dévoilement du corps – essentiellement, presque par pléonasme, féminin – dans la littérature réaliste, on dira que le regard, “a rest-less gaze”¹¹, ne peut jamais se poser ni se reposer. D’où aussi le mouvement du récit lui-même :

*It is as if the frustrated attempt to fix the body in the field of vision set off the restless movement of narrative, telling the story of approach to, and swerve away from, that final object of sight that cannot be contemplated. Direct contemplation would be petrifying, producing a Medusa-body.*¹²

Ceci enfin explique son caractère essentiellement métonymique ou fétichiste, l’attention étant toujours détournée sur l’accessoire ou le fragment, seul mode d’évocation de la nudité du corps¹³. On se reportera à la description *in absentia* citée plus haut et à l’image d’une nudité parée d’une seule chaussette qui fait en réalité écho à la toute première représentation de Lolita comme être physique – “She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock.” (L 9) – et à sa première apparition dans la vie de Humbert, au cours de sa visite de la maison des Haze – “I noticed a white sock on the floor.” (L 39) Tout comme Olympia sans son ruban au cou, Lolita, sans sa chaussette ou son bracelet, ne serait jamais assez nue – ce qui veut dire symétriquement que sa nudité ne se laisse jamais contempler pour elle-même.

Tous les exemples qui précèdent tendent à suggérer, en fin de compte, que l’écran noir ou le langage orné ne sont que des leurres protégeant d’autres leurres encore. Ce point reste à démontrer. Pour cela, nous délaisserons un instant la suave compagnie de Humbert, pour nous tourner vers un univers où au contraire il semblerait de prime abord qu’il n’y ait rien qui ne puisse être montré.

¹¹ P. Brooks, *Body Work*, 102.

¹² *Ibid.*, 103.

¹³ Voir l’analyse que fait P. Brooks de la représentation du corps d’Emma Bovary, *op. cit.*, 89-96.

Sous les draps

Le corps escamoté

Une manière simpliste de marquer la différence est de dire que si Humbert laisse son lecteur éclairé dans l'obscurité du couloir du motel, les narrateurs de McEwan l'invitent à entrer dans la chambre et se glisser sous les draps, comme l'incite à penser le titre de son deuxième recueil de nouvelles, *In Between the Sheets*¹⁴. Le bestial a alors tout l'air de l'emporter sur le beau. Mais cela peut se faire d'une manière parodique, qui n'est pas entièrement étrangère à celle de Humbert, à ceci près que l'interdépendance du sexuel et du textuel y est abordée plus frontalement. En témoigne en particulier une nouvelle qui choisit une bête, un chimpanzé pour être précis, comme narrateur, qui plus est amant d'une romancière en panne d'inspiration, Moira Sillito. L'incipit donne à la fois à voir, à sentir et à réfléchir :

Eaters of asparagus know the scent it lends the urine. It has been described as reptilian, or as a repulsive inorganic stench, or again, as a sharp, womanly odour ... exciting. Certainly it suggests sexual activity of some kind between exotic creatures, perhaps from another land, a distant planet. This unworldly smell is a matter for poets and I challenge them to face their responsibilities. All this ... a preamble that you may discover me as the curtain rises, standing, urinating, reflecting in a small overheated closet which adjoins the kitchen. (IBS 31)

Indéniablement, il y a là *matière* à réflexion, comme l'annonce, à tout prendre, le titre de la nouvelle : "Reflections of a Kept Ape". Mais surtout le défi est de considérer que tout peut être *matière à littérature* – c'est un des propos de ce récit. Mieux, il semble que ce mélange, de la matière et de la littérature, soit nécessaire, si l'on en juge par le fait que Moira ne peut plus écrire depuis qu'elle a cessé toutes relations avec son animal(ité), qu'elle a coupé les liens qui vont de la création à la

¹⁴ D'autant plus d'ailleurs que ce titre provient d'une chanson des Rolling Stones plus explicite encore, qui dit : "Don'cha think there's a place for you, / In between the sheets?" (IBS 108).

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

créature et vice versa. En aucun cas, donc, l'inspiration ne peut prétendre n'être que céleste. Ce qui vaut également pour la représentation de l'amour. Il n'est pas surprenant que le singe, un fin lettré lui aussi, qui connaît son Sterne et son Yeats, détourne les vers de Donne – “And pictures in our eyes to get / Was all our propagation”¹⁵ – pour qualifier la position du missionnaire, selon lui trop intellectuelle, imposée par son amante. N'est-ce pas chez le même poète que l'on trouve ces lignes sur la nature duelle de l'amour :

*Love's not so pure, and abstract, as they use
To say, which have no Mistress but their Muse,
But as all else, being elemented too,
Love sometimes would contemplate, sometimes do.*¹⁶

Le narrateur de “Homemade” va plus loin dans la provocation en convoquant de grandes figures littéraires (Dante et Virgile, Coleridge) pour l'expression de ses désirs peu reluisants – il est obsédé par sa virginité et se propose de violer sa petite soeur pour y remédier. Jusqu'à Jane Austen qui est appelée à la rescousse pour cet ouvrage qui n'a rien d'une dentelle sur ivoire, afin d'évoquer l'état d'excitation physique où l'individu en question se trouve, “the blood having drained from brain to groin, literally, one might say, from sense to sensibility” (FLLR 19). Cette nouvelle a été conçue par l'auteur comme parodie des héros à la Henry Miller et Norman Mailer capables de se glorifier d'expériences sexuelles minables¹⁷, mais il est intéressant de noter que la satire peut aussi, en raison de l'impudeur du narrateur, s'adresser à un narrateur prude, de type nabokovien.

Le narrateur le plus humbertien est sans doute celui de “Dead as They Come”, nouvelle dans une veine satirique et métafictionnelle dont le héros est un riche homme d'affaires, grand collectionneur d'oeuvres d'art. Voici comment il exalte celle qu'il aime, Helen :

¹⁵ “The Extasie”, l. 11-12.

¹⁶ “Loves growth”, l. 11-14.

¹⁷ J. Haffenden, *op. cit.*, 18.

Richard Pedot

Her beauty shone through those clothes ... yet they were beautiful clothes. [...] Yes, I noticed her clothes, for she understood, as only the great portrait painters of the eighteenth century understood, the sumptuous possibilities of fabric, the subtleties of folds, the nuance of crease and hem. Her body in its rippling changes of posture, adapted itself to the unique demands of each creation; with breathless grace the lines of her perfect body played tender counterpoint with the shifting arabesques of sartorial artifice.
(IBS 74)

Du corps vivant, devenu oeuvre d'art aux lignes parfaites, le souffle a disparu (*breathless grace*) et symptomatiquement, le corps aimé et désiré – “I loved her ... I wished to possess her.” (IBS 79) – resplendit à travers les parures qui le voilent et le trahissent. Le corps transparait dans la métonymie sartoriale et disparaît dans la métaphore picturale, à moins que ce ne soit l'inverse. En fait, convoqué par ses fétiches, il est devenu fétiche lui-même, s'il a jamais été autre chose : Helen, j'ai omis de le préciser, est un mannequin de cire. En fait, la possibilité que l'on puisse, hors contexte, se méprendre sur l'identité de l'*objet* d'amour du narrateur appelle plusieurs remarques. La première est que la perversion singulière du personnage reproduit de manière caricaturale le lot commun. En effet, si notre rapport au corps, selon la psychanalyse, est essentiellement fantasmatique, alors le fétichisme d'objet est une expression flagrante de celui-ci, comme jouissance de ce qui n'est pas. Désirer un mannequin de cire est tout autant désirer l'impossible que désirer l'autre de chair, car ceci ne peut se faire sans image fantasmatique.¹⁸ L'ennui étant bien entendu, dans le premier cas, qu'en désirant si fort un objet, en niant si complètement sa nature d'*ob-jectum*, on réifie son désir.

Avatar pathétique de Pygmalion, l'homme d'affaires dans son obsession montre la face ordinairement cachée du mythe. Le désir, exaucé dans le cas du héros légendaire, de voir l'objet d'art “prendre corps” masque le fait qu'il aura d'abord fallu qu'un corps, non moins fantasmatique, devienne pierre. L'“artifice” de cire, dans “Dead as They

¹⁸ Dans ce qui précède, je suis, à traits grossiers, les analyses de Giorgio Agamben sur le fantasme dans la culture occidentale, dans *Stanze*. Sur le fétichisme, voir p. 65-71 en particulier.

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

Come” permet au contraire de faire apparaître l’annexion du corps féminin par l’art, en particulier par une littérature masculine, érotique ou pornographique, voire simplement romantique, jusque et surtout dans les moments les plus explicites, telle cette scène de défloration :

I drew her close to me, her naked body against mine, and as I did so I saw her wide-eyed look of fear ... she was a virgin. I murmured in her ear. I assured her of my gentleness, my expertise, my control. Between her thighs I caressed with my tongue the fetid warmth of her virgin lust. I took her hand and set her pliant fingers about my throbbing manhood (oh her cool hands). “Do not be afraid,” I whispered, “do not be afraid.” I slid into her easily, quietly like a giant ship into night berth. The quick flame of pain I saw in her eyes was snuffed by long agile fingers of pleasure. (IBS 80)¹⁹

Où est passé le corps dans ces arabesques ? Rien n’apparaît que le fantasme de possession masculin, une “copulation de clichés”, selon la fameuse formule nabokovienne pour définir la pornographie (L 311).

Même escamotage dans “Solid Geometry”, qui en fournit une expression condensée en quelques lignes à peine. Le narrateur de cette nouvelle a découvert une formule géométrique pour faire disparaître les objets dans un plan dit sans surface et va l’utiliser, sous le prétexte de préliminaires amoureux, pour se débarrasser de sa femme. L’exaltation du corps, qui devient fleur de papier²⁰, ou de rhétorique, est indissociable de son évanouissement²¹ :

Now the positioning of her limbs expressed the breathtaking beauty, the nobility of the human form, and, as in the paper flower, there was a

¹⁹ À comparer avec la version humbertienne d’ébats avec Annabel : “She [...] let me feed on her open mouth, while with a generosity that was ready to offer her everything, my heart, my throat, my entrails, I gave her to hold in her awkward fist the sceptre of my passion.” (L 15)

²⁰ La formule a d’abord été expérimentée sur une feuille de papier, qui après diverses opérations disparaît dans son propre plan.

²¹ L’ironie veut que ce soit cette scène qui ait donné à la BBC le prétexte pour annuler à la dernière minute le tournage de l’adaptation télévisée de la nouvelle.

Richard Pedot

fascinating power in its symmetry. [...] Then she was gone ... and not gone.
(FLLR 40)

Open treatment of surreptitiousness

Dans ces nouvelles, nous sommes proches de l'univers de Humbert, en raison de la capacité des narrateurs d'acclimater leur perversion dans une forme d'emphase littéraire, même s'ils n'ont pas la même réticence à parler de "ce qu'on appelle 'le sexe'". Mais la plupart des héros de McEwan n'ont pas cette possibilité de recourir à la littérature comme cache-sexe, à l'instar de Humbert pour cacher le trouble où le plonge la dangereuse proximité d'une nymphette – "I dissolved into the sun, with my book for a fig leaf, as her auburn ringlets fell all over her skinned knees" (L 20). Le fait curieux est qu'alors, le sentiment d'une omniprésence du corporel est contredit par la rareté – c'est peu dire – des descriptions détaillées.

C'est vrai de la scène d'amour entre Jack et Julie, dans *The Cement Garden*. Lorsque Jack, le narrateur, parvient enfin, dans les toutes dernières pages, à cette scène vers laquelle tout son récit est tendu, il ne tire pas le rideau en invitant le lecteur à se représenter ladite scène. Il décrit avec une concision sereine et sans équivoque les tout premiers rapports sexuels de deux adolescents (CG 126). La sobriété et franchise de l'évocation nous feraient pratiquement oublier que les deux amants sont frère et sœur et qu'ils ont enseveli leur mère sous du béton dans une malle pour qu'on ne découvre pas sa mort – ce qui aurait pour conséquence la mise sous tutelle et la séparation des enfants, quatre en tout, déjà orphelins de père. Mieux, deux paragraphes plus loin, le lecteur sera surpris comme par une intrusion inattendue par la révélation que les battements sourds, "a deep, regular pulse, a great, dull slow thudding which seemed to rise through the house and shake it", rythmant leurs ébats – "moving us, pushing us along" – n'ont rien à voir avec un *climax* sexuel mais sont en fait produits par Derek, le prétendant éconduit de Julie, qui s'attaque à coups de massue à la "sépulture" maternelle, conduisant ainsi le roman à son *climax textuel* en révélant le secret qui tenait ensemble la maisonnée après la disparition des parents: "He's smashing it up," said

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

[Sue] at last, ‘he found that sledge-hammer and he’s smashing it up.’”
(*Ibid.*)

Il est nécessaire de remarquer que la scène d’amour que Jack livre au lecteur sans faux-semblant n’apparaît pas scandaleuse en elle-même, mais plutôt par ce qu’elle signifie. C’est dire une fois de plus l’ambiguïté de la solution humbertienne qui en appelait à l’imagination de son lecteur – *leaving the reader to his/her own devices (vices?)*. On n’ajoute pas forcément au scandale de l’inceste en décrivant l’union sexuelle, pas plus qu’on n’y retranscrit en s’y refusant. Que le lecteur reste sur le seuil ou entre dans la chambre, qu’est-ce qui lui est effectivement montré ? Dévoiler ne peut-il pas être une manière efficace de voiler ?

C’est ce que suggère Anthony Thwaite lorsqu’il évoque la narration de Jack : “his open treatment of surreptitiousness”²². Ainsi, d’entrée, le meurtre du père est affiché sans ambages – “I did not kill my father, but I sometimes felt I had helped him on his way” (CG 9) – pour ajouter presque aussitôt que la “petite histoire de sa mort” ne vise qu’à expliquer comment les enfants sont entrés en possession d’une grande quantité de ciment – par l’interruption, suite à une crise cardiaque en plein effort, du grand projet paternel de recouvrir le jardin de ciment. La découverte du corps donne au demeurant lieu à un tableau aussi direct et dépourvu d’affects que la scène finale entre frère et soeur.

My father was lying face down on the ground, his head resting on the newly spread concrete. The smoothing plank was in his hand. I approached slowly, knowing I had to run for help. For several seconds I could not move away. I stared wonderingly, just as I had a few minutes before. A light breeze stirred a loose corner of his shirt. (CG 18)

Mais surtout, cette découverte s’achève par un geste d’une grande portée stratégique d’un point de vue narratif : “I did not have a

²² A. Thwaite, “How to Keep Mum”. (Il est intéressant de noter que cette définition est parfaitement réversible – *his surreptitious treatment of openness* –, ce qui est une bonne indication du trouble de la lecture).

Richard Pedot

thought in my head as I picked up the plank and carefully smoothed away his impression in the soft, fresh concrete.” (*Ibid.*)

Faire disparaître l’empreinte du cadavre dans le ciment – parachèvement pervers de l’œuvre paternelle – revient, dans le récit, à annuler l’impression qu’a pu laisser la petite histoire de la mort pour que la prose soit à nouveau bien lisse et sans accrocs. En fait, à y regarder de plus près, là où Humbert lutte pour ne rien inscrire de ce qui le hante, finissant par l’inscrire quand même dans sa compulsion à voir, Jack est porté à effacer ceci même qu’il semble tant enclin à inscrire, porté à *cache* ce qu’il dévoile dans la surface étale de sa prose. Impossibilité à voir et à montrer se rejoignent ici aussi, mais sans l’excuse de l’interdit ou du bon goût.

Écran de protection, écran de projection

Le geste possède une image inversée : il faudra recouvrir le cadavre de la mère et lutter pour empêcher, vainement du reste, qu’il resurgisse à travers les failles du ciment, ou de la narration. D’un côté, donc, on efface le corps du père comme trace et de l’autre on recouvre la trace de la mère comme corps. Cette symétrie, qui n’a pas la rigidité d’une formule géométrique, soulève de nombreuses questions que je ne peux aborder ici, mais le point essentiel à relever est que les deux stratégies, également contradictoires, produisent un écran qui est à la fois de protection et de projection²³. Je vais tâcher de le démontrer brièvement sur un seul exemple, mais c’est toute la question de ce qui se donne à voir et se refuse dans l’événement figural²⁴ qui se trame ici.

Il s’agit du moment où Jack suit Sue, la sœur cadette, à la cave, pour y constater dans quel état se trouve la malle où est ensevelie la mère :

The trunk looked like it had been kicked. The middle bulged right out. The surface of the concrete was broken by a huge crack in some places

²³ Pour une discussion plus élaborée de cette question, telle qu’elle surgit dans l’œuvre de McEwan, voir R. Pedot, *Perversions textuelles dans la fiction de Ian McEwan*, chap. VI, 145-175.

²⁴ Je renvoie bien sûr ici à J. F. Lyotard, *Discours, Figures*.

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

half an inch wide. Sue wanted me to look down it. She put the torch in my hand, pointed and said something I could not hear. As I shone the light along the crack I remembered a time when Commander Hunt and his crew flew low across the surface of an unknown planet. Thousands of miles of flat, hard-baked desert broken only by great fissures caused by earthquakes. Not one hill or tree or house and no water. There was no wind because there was no air. They flew away into space without landing and no one spoke for hours. Sue uncovered her mouth and whispered fiercely, ‘What are you waiting for?’ I leaned over the crack at its widest point and shone the torch down. I saw a convoluted, yellowish-grey surface. Round the edge was something black and frayed. As I stared the surface formed itself briefly into a face, an eye, part of a nose and a dark mouth. The image dissolved into convoluted surfaces once more. I thought I was about to fall over and gave the torch to Sue. But the feeling passed as I watched her bending over the trunk. We went into the corridor and closed the door behind us.

‘Did you see?’ Sue said. ‘The sheet is all torn and you can see her nightie underneath.’ For a moment we were very excited, as if we had discovered that our mother was in fact alive. We had seen her in her nightie, just the way she was. (CG 108-109)

Déchirés, l'écran de ciment et celui de tissu menacent de rendre tout apparent, tout, c'est-à-dire le tout impensable que serait le corps nu de la mère morte, la conjonction brutale et insondable de l'origine et de la fin. Mais plus le regard de Jack pénètre les fissures, plus sa torche se fait inquisitrice et viole l'intimité ultime de la sépulture de béton, et plus s'interposent des images, un abîme d'images pour protéger sa vue. Cela commence avec la superficie striée par une fissure sur laquelle sera projetée celle du sol d'une planète inconnue – pourrait-il en être autrement ? – tirée d'un roman de science-fiction, qui par ailleurs est un écran métaphysique à l'histoire des quatre enfants – même espace clos, même chaleur torride, même cadavre dangereusement proliférant, même absence de “gravité”. Il est remarquable qu'ensuite, quand Jack, pressé par Sue, examine le fond de la crevasse, c'est encore une image de surface, une surface-image, qui s'intercale un instant. Et c'est cette même surface qui va se

transformer en un visage, de manière autonome – “the surface formed itself” – pour se dissoudre presque aussitôt, à nouveau d’elle-même – “the image dissolved”. Sur quelle scène se jouent ces métamorphoses ? Même la vision du visage n’est pas immédiate mais renvoie à celle d’une grenouille malencontreusement écrasée par Jack, liée par tout un réseau fantasmatique au corps de la mère, et dont l’œil jaunâtre, par exemple, semblait l’implorer au moment où il s’apprêtait à l’enterrer (CG 104). Abîme d’images donc, jusqu’au plus près d’une vérité nue, invisible et immontrable, en écho au mythe d’origine grec qui veut que Zeus, dieu lumineux, voulant s’unir à Chthonia, déesse de la terre et des profondeurs ténébreuses, dut d’abord lui tisser une robe brodée de dessins représentant mers et continents²⁵. Abîmes d’images aussi, pour que le regard ne s’abîme pas à l’épreuve du réel, et que soit toujours diffracté, différé, le regard de la Méduse.

Il s’ensuit que la résistance inhabituelle du narrateur à voir et à montrer signale que l’enjeu de ce qui peut être donné à voir est autre chose que le scandale moral du tableau de corps accouplés ou autrement occupés, et participe de l’insondable du continent familial et étranger de la sexualité humaine. L’impossibilité de représenter, en d’autres termes, ne serait pas que déontique ou esthétique, il y va d’un défaut constitutif du donner-à-voir, qui sera toujours médiat par rapport à ce qui ne peut être donné, ni même se donner, (n’)étant (que) présent, c’est-à-dire irréprésentable. L’à-voir reste toujours à-venir. Ainsi le héros de “Homemade”, après sa grotesque et lamentable performance sexuelle, renonce-t-il à aller au rendez-vous où, contre un shilling, il lui serait permis de jeter “un coup d’œil à l’incommunicable, le cœur du mystère des mystères, le Graal de Chair” (FLLR 15), le sexe de Lulu, alors que toutes ses manœuvres ne visaient qu’à le préparer à affronter l’épreuve de cette vision – “the whole terrifying ordeal” (FLLR 18), autant dire l’ordalie.

C’est pour cela également que la nouvelle “Pornography”, pour prendre un dernier exemple emblématique, est au fond fidèle à son titre. Elle montre pourtant si peu, malgré quelques gesticulations sexuelles caractéristiques du héros décrites sans pudeur, ni luxe de

²⁵ P. Comar, *Images du corps*, 127.

“Lo and behold !” Regards croisés sur le beau et le bestial

détails. Elle se termine même sur la négation radicale de ce que la pornographie est censée produire : une érection en bonne et due forme. Le héros en éprouve bien une à la fin du récit, mais elle est provoquée par l'excitation paradoxale de se retrouver nu, attaché sur un lit, livré à ses deux amantes qui s'apprentent à le châtrer : “Through his fear O'Byrne felt excitement once more, horrified excitement.” (IBS 30) L'émoi corporel, on le remarque, est affirmé de manière la plus visible au moment de cesser d'exister. En fait, il a déjà disparu, derrière le substitut ironique de la seringue anesthésique, symbole phallique et instrument de vengeance, féminin ou féministe, on serait en peine de le dire : “She held it *upright* and *expelled a small jet of liquid.*” (IBS 30 ; je souligne) Notons enfin que le renversement des rapports de domination des corps qui est mis en scène dans cette fin se traduit par une invalidation de la suprématie métaphorique du phallus à laquelle se substitue une dépendance de type métonymique où le sexe au mieux de sa forme n'est que partie pour le tout : “she held *him* still between her fingers” (IBS 30). “Pornography” en définitive faillit à livrer la vérité nue du sexe que son titre fait espérer, mais dans les jeux troubles avec le corps fantasmatique, cette nouvelle n'aura pas eu d'autre sujet que la pornographie et sa vaine promesse de tout donner à voir, vanité qui s'affiche le plus clairement dans l'illusion de triomphe du sexe (masculin).

Pour conclure, la remarque de Humbert sur la frontière périlleuse du bestial et du beau, en dernière analyse, renvoie plus largement à la relation du réel et de ses représentations. La complexité de ces rapports, qui est celle de l'écran tel que je l'ai esquissé, signifie que toute idée d'un voile qu'il conviendrait de lever pour atteindre à la vérité est illusoire, si tout accroc dans le tissu du texte est immédiatement, dans le même temps, raccommodé par une figure. La figure, en ce cas, n'a rien à voir avec une géométrie réglée du signifiant et du signifié, elle est écran et fissure de l'écran. Cicatrice et suture, elle

Richard Pedot

donne à voir non le réel mais, comme le trait de la lettre pour Serge Leclair, “la faille sans nom où subsiste le réel”²⁶.

La comparaison des oeuvres de Nabokov et McEwan est à peine amorcée. Il faudrait encore montrer comment, dans chaque cas, et selon quelle inflexion particulière, le réel se donne à voir dans les failles de la représentation, ou plutôt comme faille de la représentation, à travers les entrelacs de l'écriture, les entrechats pervers du désir et du fantasme. Cela serait l'occasion d'esquisser une approche, à compléter par la lecture de romancières, de la question de la différence sexuelle dans le tableau impossible du corps. Si c'est le différenciel incessant du voir et du donner à voir qui prévaut, alors l'occultation du corps et du désir féminins, indéniable, ne peut plus, comme le montre amplement l'histoire de O'Byrne, être rapportée exclusivement à une masculinité de la censure – sauf à redéfinir les deux termes. Ceci n'est sans doute qu'une autre manière de dire qu'une dimension capitale de la question traitée a en définitive tout juste été effleurée, celle du regard, l'impossible-à-voir par excellence. La référence à la pornographie, dans la nouvelle juste citée de McEwan, nous invite à ce questionnement. On peut y lire une allusion à la position du lecteur, qui ressemble aux clients du sex shop où travaille le héros qui, honteux lorsqu'on les tire de leur occupation fantasmagorique, s'enfuit, est-il dit, “comme des rêveurs troublés” quand on leur rappelle que les magazines qu'ils feuilletent sont à vendre (IBS 11, 12), lorsqu'on les réveille par un tonitruant “Circulez, y a rien à voir !” L'ironie exemplaire de “Pornography” est qu'en refusant la satisfaction de la pulsion scopique, sans cesser de la solliciter, cette fiction nous donne à voir son illusion, c'est-à-dire l'espace de la lecture, à la frontière du bestial et du beau.

Richard Pedot
Université Paris X-Nanterre

²⁶ S. Leclair, *Démasquer le réel*, 22.

“Lo and behold !” *Regards croisés sur le beau et le bestial*

Ouvrages cités

- Agamben, Giorgio
— *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*. Ed. augm. 1992. Bibliothèque Rivages. Payot, Rivages, 1994.
- Brooks, Peter
— *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1993.
- Comar, Philippe
— *Images du corps*. Découverte. Gallimard, 1993.
- Donne, John
— *Poetical Works*. Ed. Herbert J. C. Grierson. Oxford University Press, 1979.
- Haffenden, John
— “John Haffenden Talks to Ian McEwan”. *Literary Review* [Edinburgh] 60 (1983): 29-35.
- Josipovici, Gabriel
— “*Lolita*: Parody and the Pursuit of Beauty”. *Critical Quarterly* 6 (1964): 35-48. Repr. in H. Bloom, *Lolita*, Chelsea House, 1993.
- Leclaire, Serge
— *Démarquer le réel un essai sur l'objet en psychanalyse*, 1971. Points. Seuil, 1983.
- Lyotard, Jean-François
— *Discours, Figures*. Klincksieck, 1971.
- McEwan, Ian
— *First Love, Last Rites*. 1975. Picador, 1976.
— *In Between the Sheets and Other Stories*. 1978. Penguin, 1990.
— *The Cement Garden*. 1978. Picador, 1980.
- Nabokov, Vladimir
— *Lolita*. 1955. Penguin, 1984.
— *Lolita: A Screenplay*. New York: McGraw-Hill, 1974.
- Pedot, Richard
— *Perversions textuelles dans la fiction de Ian McEwan*. L'Oeuvre et la Psyché. L'Harmattan, 1999.
- Thwaite, Anthony
— “How to Keep Mum”. *Observer* 1 Nov. 1978.