



Les refus de *The Crimson Petal and the White* (Michel Faber) : irrésolutions, frustrations, et compensations de genre

Mellet Laurent

Pour citer cet article

Mellet Laurent, « Les refus de *The Crimson Petal and the White* (Michel Faber) : irrésolutions, frustrations, et compensations de genre », *Cycnos*, vol. 28.n° spécial (Le Refus), 2012, mis en ligne en juin 2012.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/239>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/239>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/239.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Les refus de *The Crimson Petal and the White* (Michel Faber) : irrésolutions, frustrations, et compensations de genre

Laurent Mellet

Laurent Mellet est maître de conférences en littérature britannique du XX^e siècle à l'Université de Bourgogne (Dijon). Sa thèse de doctorat, soutenue en 2006 à l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, intitulée *L'œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et ses adaptations cinématographiques par James Ivory*, est en cours de publication aux Presses Universitaires de la Méditerranée. Avec Shannon Wells-Lassagne, il est l'auteur de *Étudier l'adaptation filmique - Cinéma anglais, cinéma américain* (PUR, 2010). Également diplômé en études cinématographiques et audiovisuelles (spécialisation psychanalyse de l'art), il a publié de nombreux articles sur la littérature anglaise des XX^e et XXI^e siècles et sur l'esthétique filmique (Forster, Ishiguro, Smith, McEwan, Coe, Amis, *Frankenstein*, *Slumdog Millionaire*, *Atonement*). Sa recherche porte sur les stratégies d'écriture de la littérature anglaise contemporaine, sur la théorie de l'adaptation cinématographique, sur la phénoménologie, la psychanalyse et les interactions possibles entre écriture, esthétiques littéraire et filmique, et idéologies politiques.

Université de Bourgogne

The narrative of the neovictorian novel *The Crimson Petal and the White* (2002) lies on a complex though coherent set of refusals, the objects of which are linked to gender, class, or literary genres. The diegetic or stylistic refusals are here analysed in their symptoms (the absence of norms in the text that makes the refusal even more salient), their objects

and the conflicts then raised (tradition vs. subversion), the narrative forms that either betray, transmit or cancel them (ellipsis for instance), and the aesthetic strategies lurking behind each of them. The question of the (ir)resolution of refusals is then asked, to analyse the genre frustrations the novel builds up and plays with. Through the writing of sex and voyeurism, Faber attempts at compensating for these frustrations. Eventually the many embedded narratives are studied in their ultimate strategy not to explain refusals but to legitimate them as the prime movers of both the plot and the aesthetics of the book.

Crimson Petal and the White, ellipse, Faber (Michel),
généricité, néo-victorien, récit enchâssé, sexualité,
subversion, tradition, voyeursime

Le roman de Michel Faber *The Crimson Petal and the White*, publié en 2002, s'inscrit incontestablement dans la veine néo-victorienne contemporaine qui pousse de nombreux auteurs à parodier le roman classique du XIX^e siècle pour en proposer une lecture et une réécriture critiques autant que dans le but de dessiner de nouveaux contours de la littérature d'aujourd'hui. Tel est ce qu'on retient le plus souvent dans l'analyse de ce texte qui certes semble emprunter, copier, oser toujours plus loin, bien plus qu'il ne fonctionnerait par coupures, exclusions, tris ou refus. C'est pourtant cette autre logique que nous nous proposons de mettre au jour dans l'intrigue principale et les nombreuses intrigues secondaires, comme dans l'écriture, de *The Crimson Petal and the White*, mais aussi dans sa réappropriation des codes réalistes et narratifs du roman victorien.

À Londres, en 1874, la jeune, frêle et célèbre prostituée Sugar, qui officie dans la maison tenue par sa propre mère Mrs Castaway, est sur le point de changer de vie et de voir ses « grandes espérances » devenir réalité en la personne de William Rackham, héritier d'une prestigieuse marque de parfumerie, qui achète littéralement Sugar à sa mère après avoir succombé à ses charmes si particuliers. William installe sa maîtresse dans le luxe et délaisse Agnes, sa femme, qui survit tant bien que mal dans le déni multiple et mystique de soi, de sa féminité, de leur fille Sophie. Lorsque Sugar est engagée par William pour devenir la nouvelle gouvernante de Sophie, elle imagine que leur liaison sera moins secrète et presque plus officielle. Bien au contraire, elle est à son tour abandonnée par William qui se consacre, enfin, à ses affaires, tandis que Sugar dévore avec passion le journal intime d'Agnes et découvre les

nombreux tourments qui l'assaillent. Rejetée par son amant, elle se rapproche d'Agnes et met tout en œuvre pour que cette dernière puisse s'enfuir avant que William ne concrétise ses projets de la faire interner. Si les micro-intrigues se résolvent peu ou prou, le sort d'Agnes demeure mystérieux à la fin du roman, tout comme celui de Sugar qui s'enfuit elle aussi avec la petite Sophie et lui promet de meilleurs lendemains.

Nous analyserons ici la cohérence et la complémentarité des refus déclinés tout au long de cette histoire, qu'il s'agisse de ceux dont l'objet ressortit à la question des rôles attribués par le genre (*gender*), ceux qui s'attaquent aux déterminations de classe, puis les refus esthétiques et narratifs du genre (*genre*) victorien, voire du genre romanesque dans son ensemble. Chacun de ces refus diégétiques ou stylistiques se trahit par un premier symptôme textuel qui y rend saillant, mais en creux, son objet, et instaure un conflit porté par d'autres stratégies littéraires qui visent moins à le résoudre qu'à mener plus avant une logique de frustration consécutive aux formes multiples du refus — autant de frustrations génériques que le texte s'efforce de compenser par l'écriture d'une sexualité très crue et le voyeurisme dans lequel elle nous plonge. Au cœur de nombreuses narrations enchâssées, ces compensations apparaissent comme d'ultimes formes stratégiques de faux dévoilement mais de refus véritables, semblant offrir un contre-investissement en miroir aux frustrations irrésolues, mais jetant plutôt un dernier voile pudique sur les motifs premiers des refus dans *The Crimson Petal and the White*.

Refus féminins

Au premier rang de ces premiers refus féminins, le rejet de la fille par la mère, avec les nombreux parallèles possibles entre le rejet de Sugar par la bien-nommée Mrs Castaway, ou Madam, et celui de la petite Sophie par Agnes. Encore plus clairement qu'ailleurs dans ce roman, refuser ici, c'est rejeter, mettre à l'écart, discriminer, avec toutes les connotations que l'on sait du préfixe de cette *exclusion*. Dans les souvenirs de Sugar, sa mère crée une telle absence de lien mère-fille et vole à sa fille cette identité en insistant au contraire sur le destin tragique mais commun, également partagé, que l'une et l'autre doivent subir : « *if we are to have a happy and harmonious house here, I can't treat you any differently from my other girls. We are in this together* »¹ ; « *Why should my downfall be your rise? . . . In short, why should the world be a better place for you than it has been for me?* »²

¹ Michel Faber, *The Crimson Petal and the White*, 285.

² *Ibid.*, 801.

La violence de cette négation de la fibre maternelle tout comme des idéaux liés à l'éducation dans le roman victorien, est également celle avec laquelle joue le texte dans sa lecture lorsqu'il rapporte les premières expériences sexuelles de Sugar orchestrées par sa mère³. Il n'y a guère que la violence et le choc ultimes de la mort de Mrs Castaway qui permettent une apparente résolution du conflit instauré, entre les deux femmes, par le refus de l'une par l'autre⁴ : « 'Oh? . . . You have a child?' / 'Just one, yes,' William sighs. 'A daughter, unfortunately' »⁵ ; « Yet, even as Sophie stands mute . . . William is amazed at how big she's grown . . . Why, she's not even a toddler anymore, she's a... what would one call it? a girl! But how is it possible that he hasn't noticed the transformation?⁶ : bien plus encore que William, Agnes semble rejeter leur fille Sophie jusqu'à en refuser l'existence et la réalité. Ou bien alors est-ce là l'œuvre de William lui-même ? : Agnes refuse Sophie autant qu'il est tabou d'en parler. « 'But can't Agnes be the one who chooses a governess?' ventures Sugar. / 'No.' / 'No?' / 'No' »⁷ ; « 'It would be best if Sophie were taken care of in such a way that Agnes was... ah... troubled as little as possible. In fact, if you can ensure that whenever Agnes is up and about... that is, *in*... . . . she... that is, Agnes... is... ah... free to go about her business without...' / Sugar can stand it no longer. 'You mean,' she clarifies, 'that Agnes is not to set eyes on Sophie.' / 'Precisely' »⁸ ; « 'In this house,' he sums up wearily, 'Agnes is childless' »⁹.

Il n'est pas que dans la maison qu'Agnes ne semble guère être mère, mais jusque dans le texte lui-même. Progressivement, les raisons du refus se mettent en place. On dit Agnes malade, figure virginale névrosée et illuminée qui n'accepte pas d'avoir à être un corps autant qu'une âme : « She knows nothing of her body's interior, nothing; and there is nothing she wants to know »¹⁰ ; de son sexe, « All she knows is that this part of her is, by a deplorable fault of design, not properly closed, and therefore vulnerable to the forces and influences of Evil »¹¹.

³ *Ibid.*, 523.

⁴ *Ibid.*, 714.

⁵ *Ibid.*, 296.

⁶ *Ibid.*, 148.

⁷ *Ibid.*, 493.

⁸ *Ibid.*, 510.

⁹ *Ibid.*, 546.

¹⁰ *Ibid.*, 219.

¹¹ *Ibid.*, 472

C'est bien entre la vie et la mort, entre son enfant et le Diable, que s'opèrent les confusions les plus tragiques d'Agnes et que, par conséquent, s'expliquent son ignorance et ses refus. La naissance de Sophie est ainsi évoquée par Agnes dans son journal : « *[My Holy Sister] places them gently on my belly, and inside me the demon squerms. I feel it pushing and lungeing in rage and terror, but my Sister has a way of causing my belly to open up without injury, permitting the demon to spring out. I glimpse the vile creature only for an instant: it is naked and black, it is made of blood & slime glued together* »¹². Dénî de grossesse et déni de maternité, eux-mêmes conséquences d'une ferveur religieuse insuffisamment éclairée, sont les principales causes du refus de Sophie par Agnes, à la vue de laquelle William s'ingénie à cacher leur fille tout simplement car elle n'en connaît pas l'existence. « *It's high time Agnes admitted she's a mother. This absurd pantomime of avoidance has gone on far too long* »¹³, croit Dr Curlew.

Ce motif est décliné à l'envi dans le roman, gage de subversion et d'émancipation de la part de ces prostituées qui, leur client à peine parti, lavent et purifient leur « *body's interior* » pour éviter de tomber enceintes¹⁴, ou bien plutôt signe d'une tradition victorienne elle aussi à la source des multiples refus d'Agnes : « *You wonder if you've seen her somewhere before: indeed you have. She is a high-Victorian ideal; perfection itself at the time William married her* »¹⁵. Peut-être trouve-t-on ici un des positionnements néo-victoriens les plus critiques du roman, qui impute la folie et les malheurs d'Agnes à cet idéal victorien qu'il lui faut, encore, incarner. Ainsi, bien moins qu'elle ne la rejette, comme Madam rejette Sugar, Agnes refuse Sophie car elle l'ignore et la dénie. La narration fait le jeu de cette ignorance en jouant avec celle du lecteur, qui d'abord ne sait pas qu'Agnes ne sait pas. Les stratégies textuelles dérivent ensuite vers la surprise et le choc de la révélation pour faire admettre l'inadmissible, comme dans cet autre passage du journal d'Agnes : « *[Clara] prattles that everyone is very worried about 'the baby'—how very late it is, & that it must come soon. Whose baby can this be? I wish William would keep me better informed about whom he invites to this house...* »¹⁶. La violence narrative et le choc de cet épisode font encore écho au déni de la part d'Agnes,

¹² *Ibid.*, 617.

¹³ *Ibid.*, 580.

¹⁴ *Ibid.*, 123.

¹⁵ *Ibid.*, 130.

¹⁶ *Ibid.*, 526.

lorsque Sugar perd l'enfant de William : « Blood and other hot, slick material erupts and slithers between her thighs »¹⁷.

Point de résolution diégétique à ce conflit, mais un dénouement nimbé de mystère quant au sort réservé à Agnes. Sugar à son tour refuse qu'Agnes reste enfermée dans ses carcans victoriens empreints de dénégaration, et endosse le rôle que sa rivale a imaginé pour elle, afin qu'Agnes puisse s'émanciper et s'enfuir. En lui faisant croire qu'elle est bel et bien son ange gardien, Sugar retourne l'ironie avec laquelle le roman abordait auparavant cet aspect de l'intrigue, pour inverser les rôles et parier sur l'entraide féminine. Tels sont les symptômes de ce nouveau refus, dont l'objet principal renvoie aux rôles imposés aux femmes. La subversion évoquée précédemment prend donc le pas sur le modèle victorien. Pour la première fois alors, le personnage d'Agnes gagne en épaisseur, ne se résume plus à une fragile alitée ou aux divagations de ses mots, mais Agnes agit, parle et est décrite au cœur d'une narration enfin moins ironique, plus généreuse¹⁸. Pourtant l'ellipse clôt cette ouverture, comme si l'expression littéraire la plus appropriée à ce refus majeur ne pouvait être que l'illisible : on ignore tout de l'éventuelle réussite du plan élaboré par Sugar, et le cadavre retrouvé dans la Tamise et identifié par William ne l'est pas formellement par la narration. Tout aussi irrésolue est la fin du roman, lorsque Sugar enlève Sophie pour s'enfuir avec elle, puisque l'on ne saura rien de leur sort. Une frustration peut-être déjà compensée par la réconciliation ou la domination narrative que Sugar opère ainsi : « *How dare he do this, she thinks, to my child* »¹⁹. Faire de Sophie son enfant, c'est dépasser et annuler les refus de sa propre mère et ceux d'Agnes, rétablir un équilibre qui ne peut avoir sa place que dans l'extradiégétique, en refusant l'échec et les résolutions des premiers conflits.

Refus masculins et sociaux

D'autres refus se font jour dans *The Crimson Petal and the White*, tout aussi cohérents et systématiques dans leur symptôme, leur objet, leur mise en mots et leur résolution et/ou frustration. Évoquons par exemple le désir de faire fi de sa condition sociale et le refus des normes qu'elle impose. Sugar et sa mère tenteront, chacune à sa manière, de sortir de leur misère : encore un aspect du socle victorien ici actualisé avec fracas, celui du *Bildungsroman*.

¹⁷ *Ibid.*, 782.

¹⁸ *Ibid.*, 660.

¹⁹ *Ibid.*, 799.

Aux côtés de William, Sugar commencera par s'imposer avec force, tant elle déborde d'idées ingénieuses pour l'aider à gérer l'entreprise familiale. D'autant que William refuse lui aussi de répondre aux impératifs de sa classe, piètre homme d'affaires et aristocrate volage. Au début du roman il est oisif et sans intérêt, comme l'indique le narrateur²⁰. Ce n'est que très lentement qu'il trouve le courage d'être ce qu'il n'est pas par nature. Malgré des modalités différentes, on trouve donc chez Sugar comme chez William la même inadéquation avec la classe à laquelle on appartient, le même désir de s'affranchir du poids des conventions sociales si victoriennes, une fois encore. La subversion générée par ces refus se fait plus sociale, et pourtant, comme nous le verrons, c'est lorsque ce sont ces refus et ces subversions précisément que le texte relate, que le style est le plus traditionnel et, peut-être, le plus victorien, sans parodie aucune. Bien peu résolu (Sugar est rejetée, et William devient l'homme d'affaires bourgeois et rangé qu'il redoutait tant d'être jamais), ces conflits apparaissent davantage comme les principaux moteurs de l'intrigue voire des intrigues secondaires, telle celle ancrée autour de Henry, le frère de William, et de Mrs Fox. Tous deux, et leur Rescue Society, ont à cœur de remettre les prostituées dans le droit chemin et de les aider à refuser, là encore, leur sort. Tout autant que ces deux-là, enfermés dans leur piété excessive, refuseront d'ouvrir les yeux sur le désir qu'ils ont l'un pour l'autre.

Si Sugar décide de s'enfuir avec Sophie, c'est aussi parce qu'elle sera devenue le nouvel objet d'un nouveau refus, toujours de la part de William. Apprenant qu'elle est enceinte, il décide sur le champ de la renvoyer et de renoncer à cette passion sexuelle qui ne lui brûle plus vraiment les veines. William traite sa maîtresse comme une femme-objet tout au long du roman : l'appartement de rêve dans lequel il l'installe après l'avoir achetée à sa mère, est aussi destiné à lui rappeler sa condition, et qu'elle ne pourra jamais prétendre à plus que cela. C'est pourtant ce qu'il finit par lui proposer en l'engageant comme gouvernante, bien que le moment signifie d'abord la négation de toutes les espérances de Sugar liées à ses propres refus étudiés auparavant. Une fois installée chez les Rackham, Sugar doit se soumettre à la propre évolution du personnage de son amant, une évolution vers la tradition et la respectabilité. Ce que refuse véritablement William, ce sont les refus de Sugar et ses rêves d'émancipation. « Sent up to her room in disgrace »²¹, isolée, refoulée, enfermée comme Bertha dans *Jane Eyre*, Sugar est internée bien avant que William ne songe à cette issue pour

²⁰ *Ibid.*, 46 et 293.

²¹ *Ibid.*, 765.

Agnes. En déniait les désirs de cet autre personnage, celui de William en instaure comme objet de ses principaux refus l'individualité et, peut-être jusqu'à la voix. Malgré ses nouvelles velléités de liberté, Sugar est bel et bien exclue et rejetée à la fin du roman.

Refus génériques

Le narrateur l'affirme dès la première page lorsqu'il s'adresse au lecteur : « And yet you did not choose me blindly. Certain expectations were aroused »²². Les attentes du lecteur d'aujourd'hui de cette promesse de nouvel opus néo-victorien ne sont peut-être pas celles auxquelles le narrateur prétend ensuite pouvoir répondre, nous y reviendrons, pourtant attentes il y a assurément, et le genre néo-victorien auquel appartient ce texte procède à son tour à de multiples refus. Ce que Faber rejette du grand roman victorien réaliste, c'est tout d'abord sa morale et sa décence. Tant de codes narratifs sont ici apparemment conservés pour être immédiatement subvertis et refusés : la moralité du *Bildungsroman*, celle de la société dépeinte, peut-être la figure même de héros, solide et juste. Malgré les désirs et autres refus à caractère social, les personnages n'ont ici aucune fonction sociale fixe et surdéterminée ; l'intrigue n'est pas là, il est donc tout à fait logique que lorsque la narration se concentre sur les ambitions sociales subversives de William, le texte et le style ne le suivent pas dans ses (sages) subversions, puisqu'on trouve là une des dimensions victoriennes refusées dans ses réécritures par Faber.

Même le personnage d'Agnes, archétypique de l'héroïne victorienne, sera exclu et est ici immédiatement parodié et minimisé pour cela même : « She is a high-Victorian ideal . . . She is a paragon of porcelain femininity, five foot two with eyes of blue, her blonde hair smooth and fine, her mouth like a tiny pink vulva, pristine »²³. Trop parfaite, trop virginale, trop victorienne pour cette histoire, Agnes se voit gratifiée d'une première description qui tend tout entière vers la synecdoque pour la réduire à l'état de vulve. L'intrigue est en effet bien plus sexuelle que sociale. Londres, toutes les topographies, l'époque victorienne, la société victorienne, ne constituent pas un cadre donné, mais sont à reconstruire à partir des intrigues politico-sexuelles de cette histoire. Ainsi, tout ce qui incarne un idéal victorien ou bien un code narratif victorien se voit relégué à l'arrière-plan : Rackham senior, ou la parfaite seconde épouse de William, par exemple. Il est également possible de comprendre en ces termes les

²² *Ibid.*, 3.

²³ *Ibid.*, 130.

échecs de Henry et de Mrs Fox, à la recherche de bien trop de décence pour *The Crimson Petal and the White*. D'autres conventions littéraires y sont refusées, et avec elles l'idée même de résolution de l'intrigue. Le dénouement est donc très elliptique, mais Faber va plus loin encore. Dans un tout dernier chapitre, nous partons à la recherche d'explications aux côtés de William, et si la narration fait mine de suivre une structure circulaire en revenant aux personnages (très) secondaires du premier chapitre, c'est pour mieux déjouer une dernière fois les attentes du lecteur et accroître son sentiment de frustration, puisque nos dernières quêtes herméneutiques sont vaines. Il n'y a donc pas que certains codes réalistes ou victoriens qui font l'objet d'un refus narratif ici, mais une certaine idée du romanesque se voit également mise à mal au profit d'une esthétique de l'ellipse et de la frustration — cette même frustration qui préside au destin de chaque personnage.

Compensations sexuelles et voyeurisme

On pourrait alors imaginer la dynamique du texte informée par de telles réserves, déclinée stylistiquement selon les modalités identifiées dans le célèbre article d'Arnaud Lévy : « La technique du refus joue à trois niveaux : la non-communication, le refus de la demande de savoir de l'autre, la dissimulation derrière un cache. Au niveau de la parole, ce sont respectivement le non-dit, le silence en réponse à la question, le mensonge. Au niveau visuel, c'est ne pas montrer, refuser de montrer, montrer un maquillage »²⁴. Formel mais avant tout stratégique, le refus l'est totalement puisque après tous ces refus et ces secrets, après l'ellipse, le choc, l'irrésolution des conflits, les frustrations génériques, une logique de contre-investissement et de compensation prend forme à partir des symptômes déjà évoqués. L'excès est dans un premier temps visuel : les protagonistes de cette histoire en sont les premiers voyeurs, et ce avec une récurrence certaine. William, bien sûr, qui dans les premières pages se donne pour mission de « Keep an eye on Clara . . . William tries to catch sight of her »²⁵, mais avant tout Sugar qui, non contente d'être dans cet incipit l'objet obsessionnel de l'objectif d'un photographe²⁶, devient voyeur à son tour, tentant de combler ses frustrations en passant jour et nuit à épier les moindres faits et gestes de William et de sa femme : « Sugar decides to

²⁴ Arnaud Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot 'secret' », 120.

²⁵ Michel Faber, *The Crimson Petal and the White*, 48-49.

²⁶ *Ibid.*, 36-37. On relèvera également l'ironique parallèle avec Agnes lorsque celle-ci perd la photographie chérie de sa mère (373).

take a peep at his house. Why not? »²⁷; « For the next three days and a half . . . Sugar attempts to become William Rackham's shadow »²⁸; « Sugar does see a lot of the Rackhams »²⁹.

À l'instar de son héroïne, le texte lui non plus ne se refuse rien, délaissant refus et ellipses pour cheminer vers un autre type d'excès, à savoir la part du sexuel dans sa narration. Telle est aussi une autre dimension majeure de la réécriture néo-victorienne de Faber. Ainsi, Sugar opte pour le voyeurisme car : « What she knows about William Rackham so far would hardly fill a book. She knows his preferences in orifices (conventional, unless he's in a bad mood) and how he feels about the size of his pego »³⁰; « Minute upon minute she lies on his thigh, milking him, slyly inserting her middle finger into his anus, deeper and deeper, pushing past the sphincter. When he comes, she feels the contractions squeezing her finger first, then clamps her lips firm around his cock as the warm gruel squirts into her throat. She swallows hard, sucks, swallows again »³¹; « God almighty, her cunt is wetter than he's ever known it before! »³²; « With a muffled cry he falls inside her; and, contrary to her fears, her cunt gives him a welcome more lubricious than she could have organised with half an hour of preparation »³³.

C'est alors très logiquement que le lecteur, face à ces pages, se mue à son tour en quelque voyeur. Le narrateur n'aura de cesse que de jouer avec cette pulsion de son lecteur, jeux narratifs classiques mais ici fort appropriés pour faire naître chez ce lecteur un sentiment de malaise et de trop-plein devant ces personnages et ces scènes dont, peut-être, il ne devrait pas être témoin : « Peeping over Caroline's shoulder, you may think there's never more to see »³⁴; « Agnes is one of the people you came here to meet. It will be *so* much better if you have a chance to observe her now »³⁵; « Before we go on, though... Forgive me if I misjudge you, but I get the impression, from the way you're looking at the Rackhams' house . . . that you

²⁷ *Ibid.*, 237.

²⁸ *Ibid.*, 343.

²⁹ *Ibid.*, 371.

³⁰ *Ibid.*, 238.

³¹ *Ibid.*, 116.

³² *Ibid.*, 268.

³³ *Ibid.*, 545.

³⁴ *Ibid.*, 9.

³⁵ *Ibid.*, 130.

think it's very old »³⁶; « Waiting for William to stir, there's no need for you to gaze unblinking into his lap until he does. Instead, why not look at some of the objects of his desire? They've come to St James's Park to be looked at, after all »³⁷; « You glance over to the bed, where you expect to see her body still huddled under the eiderdown. She is gone »³⁸.

Il y a là une autre caractéristique du travail de réécriture néo-victorienne de l'auteur, qui s'amuse de ces conventions pour mieux placer son lecteur dans une situation alors encore plus inconfortable lorsque le texte frise la pornographie. Par ces jeux de compensation esthétique, le lecteur, à son corps défendant, vient combler les frustrations diégétiques consécutives aux refus que nous avons évoqués. Progressivement pourtant, le sexe et le voyeurisme disparaissent pour faire place à un autre type de compensation (qui demeurera aussi irrésolu que les premiers refus), une fois Sugar devenue gouvernante dévorant les journaux d'Agnes : la mise en abyme métafictionnelle de l'écriture remplace les logiques compensatrices du voyeurisme.

Narrations enchâssées : du refus à l'échec

Le lecteur est ainsi invité à lire bien plus qu'à voir. C'est aussi dans ces procédés métafictionnels que se situe le jeu avec la tradition et qu'affleurent les symptômes, mis en abyme, des refus du texte principal. Sugar a pour ambition d'écrire un roman ; elle en ressent le besoin impérieux : « she itches for pen and paper, to write a fiction of revenge like the ones in her novel »³⁹. Il y a là pour elle le meilleur moyen de concrétiser son refus de sa condition. Compensation fantasmée de ce que son quotidien lui refuse, ses textes font la part belle à la violence vengeresse pour aller encore plus loin que les premières compensations narratives autour du sexe et du voyeurisme. Sa première page pourtant vise à tout autre chose : « *My name is Sugar—or if it isn't, I know no better. I am what you call a Fallen Woman, but I assure you I did not fall—I was pushed* »⁴⁰; sans être simplement autobiographique, son texte prend forme pour lui permettre de s'imposer et de parfaire son identité. Certains passages

³⁶ *Ibid.*, 153.

³⁷ *Ibid.*, 65.

³⁸ *Ibid.*, 203.

³⁹ *Ibid.*, 577.

⁴⁰ *Ibid.*, 336.

relancent l'intrigue principale, par exemple lorsqu'elle écrit sur ces femmes respectables en dressant inconsciemment un portrait d'Agnes et de ses propres refus⁴¹.

Ses mots deviennent son arme idéale, semblable à celle de Faber, évidemment : « *But this book is different, dear Reader. This book is a KNIFE* »⁴². Pourtant, en se relisant, Sugar n'est pas satisfaite : « There's something lacking here, she feels. But what? . . . *You're going soft, she chides herself. Come on, shove it in, deep into his throat, into his arse, into his guts, up to the hilt* »⁴³. Compensation, et simple compensation, donc, qui, aussi violente soit-elle, demeure fictive et arme insuffisamment tranchante. La page suivante en fournit un exemple brillant : « her story must not have a happy ending. Her heroine takes revenge on the men she hates; yet the world remains in the hands of men, and such revenge cannot be tolerated . . . death for the heroine . . . *My name is Sugar... Sugar sleeps* »⁴⁴. Le texte ne reprend le nom, promesse d'émancipation, que pour mieux clore et invalider la tentative. Le roman s'achève sans que Sugar n'ait terminé le sien : la compensation ne permet que de passer du refus à l'échec.

Il en est de même pour les journaux intimes d'Agnes : bien que ce soit grâce à eux que le lecteur comprend son déni de grossesse et de maternité, et qu'il y trouve certaines explications à ses refus (par exemple, l'ignorance victorienne et sexuelle qui la fait se croire mourante et condamnée lorsqu'elle a ses premières règles⁴⁵), la lecture de ces journaux est un autre échec pour Sugar, qui s'en lasse rapidement et ne parvient guère à mieux comprendre : « And so on, and so on. Sugar flips through the pages: more and more of the same »⁴⁶. Ce nouvel espace de compensation est voué à l'échec, n'éclairant que trop peu ses lecteurs et se concluant par l'invisibilité de l'auteur et l'extinction de sa voix. On retiendra toutefois ces autres parallèles avec Sugar : « Sugar flips the pages, witnessing once more Agnes Pigott's struggles to be reconciled to her new name . . . GOD knows what my real name is, doesn't He? »⁴⁷ Mais l'échec a bien raison de ces quêtes narratives, et ce, même quand Sugar et le texte passent des journaux d'Agnes au roman de la première : « She scrabbles under her bed

⁴¹ *Ibid.*, 413.

⁴² *Ibid.*, 816.

⁴³ *Ibid.*, 228.

⁴⁴ *Ibid.*, 229.

⁴⁵ *Ibid.*, 558.

⁴⁶ *Ibid.*, 527.

⁴⁷ *Ibid.*, 766.

once more, and what emerges is not another of Agnes's diaries, but her own novel . . . She ought to throw [it] on the flames, but she can't. And the two sacrificed diaries of Agnes's are still burning oh-so-slowly »⁴⁸. Seule la destruction hypothétiquement purificatrice de ces compensations illusoires semble en être l'issue, et frustration et irrésolution s'imposent encore.

Enfin, la voix du narrateur participe également de cette logique en trompe-l'œil. Là encore le jeu avec la tradition littéraire est sensible. Le roman s'ouvre sur deux premiers des très nombreux impératifs du narrateur à notre adresse : « Watch your steps. Keep your wits about you; you will need them »⁴⁹. Puis viendra le temps de la mise en garde⁵⁰, sans que jamais la menace ne soit clairement formulée. Rhétoriques, ces procédés sont le vernis de l'écriture de Faber, et ne prennent véritablement de sens et de profondeur que lorsqu'ils contribuent, sans surprise, à épaissir les refus et les mystères : « Despite all the din, you are intrigued: fancy William being a father! All this time you've spent with him, in the most intimate of circumstances, and you'd no idea! What does this daughter of his look like? But you can't tell »⁵¹. Le narrateur se joue de nous et de nos ignorances, rappelant combien nous sommes soumis à ses propres et implacables refus. La mise en abyme ne sert donc qu'à rendre plus saillante encore la logique du refus, comme dans cet épilogue qui érige la duperie littéraire en idéal néo-victorien : « And to you also: goodbye. An abrupt parting, I know, but that's the way it always is, isn't it? You imagine you can make it last for ever, then suddenly it's over. I'm glad you chose me, even so; I hope I satisfied all your desires, or at least showed you a good time. How very long we've been together, and how very much we've lived through, and still I don't even know your name! But now it's time to let me go »⁵². Une dernière injonction et un ultime jeu de miroir pour renvoyer l'image de notre ignorance.

Malgré leur extrême lisibilité, ces trois voix narratives enchâssées mettent d'abord en abyme la frustration qui caractérise l'intrigue, les personnages, les enjeux et l'écriture de *The Crimson Petal and the White*. La frustration, ou l'impossible révélation, l'idée de *closure*. Si elles permettent d'entendre les sources mêmes des refus, elles ne révèlent rien de leurs motifs, pas plus que l'écriture du sexe et l'instauration de nombreux voyeurismes n'en laissent

⁴⁸ *Ibid.*, 768-769.

⁴⁹ *Ibid.*, 3.

⁵⁰ *Ibid.*, 4.

⁵¹ *Ibid.*, 145.

⁵² *Ibid.*, 835.

savoir, sinon voir, davantage. Le système est ainsi formel autant que stratégique. Au-delà des refus diégétiques, les formes proposées ici dans l'étude de leur esthétisation répondent à la stratégie narrative de ne rien divulguer des raisons des refus — ou comment refuser de motiver un refus. Les formes sont multiples et multipliées pour mieux taire et cacher le contenu, déclinées à travers leurs symptômes et leur irrésolution. En 2006, ce sont encore le refus et la primauté de la forme stratégique sur la divulgation qui s'imposent dans les nouvelles publiées sous le titre *The Apple – New Crimson Petal Stories*. Antérieures ou postérieures aux événements du roman, elles n'apportent aucune réponse — ou si peu, quelques hypothèses à peine formulées pour nous — menant encore plus avant la frustration des refus et la compensation stratégique, pour mieux affirmer les refus d'une écriture souvent répétitive, mais assurément novatrice.

Brontë, Charlotte, *Jane Eyre* (1848), New York and London : Norton, 2001.

Faber, Michel, *The Crimson Petal and the White*, Edinburgh: Canongate, 2002.

———, *The Apple – New Crimson Petal Stories*, Edinburgh: Canongate, 2006.

Gagnebin, Murielle, *Pour une esthétique psychanalytique*, Paris : PUF, 1994.

Gutleben, Christian, *Nostalgic Postmodernism – The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, New York : Rodopi, 2001.

Lévy, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot 'secret' », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Du Secret », No. 14, automne 1976, 120.