La subjectivité du narrateur impersonnel dans *A Handful of Dust*

Chevalier Jean-Louis

Pour citer cet article
Chevalier Jean-Louis, « La subjectivité du narrateur impersonnel dans *A Handful of Dust* », *Cycnos*, vol. 3. (Les sujets de la lettre), 1987, mis en ligne en 2021.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/747

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/747
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/747.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
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

"La Subjectivité du Narrateur Impersonnel dans : *A Handful Of Dust* de

Jean-Louis CHEVALIER
Université de Caen, Basse-Normandie

> Il y a des choses dont on ne peut rendre ni l'esprit ni la manière...
> Marivaux, *Le Paysan parvenu* , deuxième partie.

> Tell me! Tell me! Why is it so difficult to write simply - and not simply only but *sotto voce*, if you know what I mean? That is how I long to write. No fine effects - no bravura. But just the plain truth, as only a liar can tell it.
> K. Mansfield, "A Married Man's Story".

L'impersonnalité, dans le sens où elle est la neutralité sans trace de subjectivité, est censée faire bon ménage avec la satire, que les dictionnaires appellent type d'écriture, mode d'expression et/ou qualité d'esprit, et dont on voudra bien convenir qu'elle prévaut dans *A Handful Of Dust,* à l'état pur ou en alliage. Si l'on part d'une définition volontairement simple de la satire:

> an amusing, witty, ironic indictment of human folly as measured against a norm, usually the norm of common sense[1],

- qu'on s'appuie sur un exemple raisonné:

> Johnson's drama is only incidentally satire, because it is only incidentally a criticism upon the actual world. It is not satire in the way in which the work of Swift or the work of Molière may be called satire: that is it does not find its source in any precise emotional attitude or precise intellectual criticism of the actual world[2],

- et qu'on cherche à démêler le tracé des notions en bordure en s'aidant de:

> a sort of tabular statement (...) of use only to those who wish for help in determining which is the word that they really want

	MOTIVE or AIM	PROVINCE	METHOD or MEANS	AUDIENCE
humour	Discovery	Human nature	Observation	The sympathetic
wit	Throwing light	Words & ideas	Surprise	The intelligent
satire	Amendment	Morals &manners	Accentuation	The self-satisfied
sarcasm	Inflicting pain	Faults & foibles	Inversion	Victim & bystander
invective	Discredit	Misconduct	Direct statement	The public
irony	Exclusiveness	Statement of facts	Mystification	An inner circle
cynicism	Self-justification	Morals	Exposure of nakedness	The respectable
The sardonic	Self-relief	Adversity	Pessimism	Self

3

- on remarque, d'une part, un accord entre théoriciens sur l'existence d'une aune de référence sans la mesure de laquelle la satire ne serait que faconde mousseuse et cocasse, d'autre part, une indétermination de la toile de fond invoquée, alors qu' "au bout de l'aune faut le drap"! Bien que marquée du sceau de la particularisation implicite ou naturelle - le sens commun, le monde réel, la morale, les moeurs - la référence normative qui étalonnera les aberrations se dilue dans une appellation invariablement vague, et pourtant soigneusement choisie pour renvoyer à une sorte d'objectivité apodictique encore que conventionnelle. La satire est alors affaire de pacte, où rien de ce qui est dit ne vaut hors du non-dit qui, sans être énoncé, le dénonce. Ainsi a-t-on coutume de subordonner la satire comme espèce à l'impersonnalité comme genre. N'est-ce pas toutefois confondre impersonnel et tacite? Il est impossible, si habilement que soit appliquée la convention d'un narrateur qui s'efface et ne s'exprime qu'en se taisant, - il est inconcevable que le pacte établissant cette convention-même soit impersonnel, et que, par voie de conséquence, l'effacement du narrateur ne soit pas ce par quoi il occupe, informe, emplisse - ô combien subjectivement - son texte et la satire. Kant tient que

> des principes pratiques sont subjectifs, ou constituent des maximes, quand ce qu'ils stipulent n'est considéré par le sujet comme valable que pour sa propre volonté; objectifs, quand cette stipulation est reconnue comme valable pour la volonté de n'importe quel être raisonnable[4].

N'importe quel lecteur raisonnable ne reconnait valable pour lui-même la stipulation de la satire que dans la mesure où l'impersonnalité narrative est assez subjective pour (se? lui?) constituer des maximes dont la valeur, non stipulée dans la narration, est d'autant plus délectable qu'elle s'impose comme objective par le fait même de n'être pas exposée dans sa subjectivité. Il s'agit ici de la force de l'absence, non pas des mots, mais de celui qui, en en disant certains, en retient d'autres, et dont la feinte inexistence projette le lecteur à l'interface de la création interpersonnelle du pacte. Si le narrateur inexistant et le lecteur virtuel ne réussissaient pas à

coïncider dans un texte sans je ni tu, adieu satire!

La nécessité de "la connivence vigilante et rusée du lecteur", aboutissant à sa "participation active" en raison même de "la position objective, détachée" du "romancier", est excellement démontrée par Alain Blayac qui, partant d'une sentence de Waugh - The mask, the style, is the man - considère que "la rhétorique devient une technique fondamentale", que dialogues et passages descriptifs établissent "une norme d'objectivité", et que "le style devient une norme qui permet d'évaluer la tragicomédie de l'existence"[5]. L'intérêt de cette analyse est de mettre masque et style en facteur commun rhétorique pour asseoir la crédibilité et le sérieux de la satire, si comique qu'en puisse être l'affabulation. Il n'est de limite à l'inventivité de la fiction que la compétence artistique de l'écriture. Mais par réciprocité la réceptivité du lecteur destinataire est fonction de plusieurs types de dispositions qui ne dépendent pas toutes de lui. Si aptitude, goût, talent lui sont personnels, comme ils le sont au narrateur destinateur, les termes du pacte, le code et le contrat ne sont pas de son seul fait. Même lorsqu'on signe sans lire, même lorsqu'on signe avec le diable, l'inconséquence et la bravade ne vont pas jusqu'à se désintéresser de ce pour quoi l'on signe, ni avec qui. Mais avec un narrateur qui ne me dit jamais tu, qui ne soupire jamais je, et qui sait tout jusques et y compris comment je dois réagir, masque et style ne suffisent pas: sans foi ni loi, où qu'elles soient, et elles ne peuvent pas n'être imputables qu'uniquement au lecteur, la satire divague et dupe.

De là, semblerait-il, le soin, poussé jusqu'à l'extrême, de la fabrication et de la composition de l'ensemble et du détail, que manifeste le narrateur impersonnel dans *A Handful of Dust* , en bon fondé de pouvoir du satiriste qu'il est. Plus la forme et la manière sont soumises par lui à organisation, plus elles sont susceptibles d'accueillir et d'accréditer de fantaisie et de folie, d'influx symptomatique. Quand le narrateur-chat n'est pas là, on ne peut convenir du fameux corollaire et dire que les personnages-souris en prennent à leur aise, qu' à la condition expresse que ces évolutions se produisent à l'intérieur du champ qui appartient au chat. C'est l'absence du chat qui fonde le lieu de la danse. La sagesse des nations ne s'intéresse pas aux menées des souris chez elles, hors des frontières du domaine félin: pour qu'elles y trouvent le champ libre il a d'abord fallu que celui-ci soit circonscrit. L'absence du chat ne l'abolit pas, elle l'électrise et provoque des entrechats, des figures d'autant plus parlantes qu'il est, lui, de nature, le maitre de la feinte et, sous l'apparence d'être invisible, pourrait bien ne pas être si absent que cela, comme il se doit.

Par entraînement, cette chance de la souris est-elle la mienne comparablement? A ne me croire pas vu, moi aussi, répondrai-je sans fausse honte à l'invite de l'"Entrez dans la danse - Voyez comme on chante - Dansez - Chantez - Embrassez qui vous voulez"- assurément ma seule

et vraie raison d'ouvrir le livre du chat, une histoire de souris, le *Cat on Mice* dont *The Proper Study (...) is Man* ?

A trop filer la métaphore, elle entortille dans ses rêts. Mais, lire, n'est-ce pas s'enfermer dans le piège de la conséquence du jeu double - C' est la maclotte qui sautille ... Les masques sont silencieux ... - qui régit doublure et dédoublement - Et mon mal est délicieux ... Il n'est d'énonciation qui ne soit lumineuse et réfringente, d'impersonnalité dont quelque chose ne soit visible de ce qu'elle cache. Jouer à chat, c'est surprendre et se faire prendre. Même au stade ultime du "grin", son simulacre favori, le narrateur perché ne peut se penser arbitre impavide. Il faut qu'il s'y colle lui aussi.

Avec un narrateur qui n'établit pas de relation dialogique, il ne s'agit pas de dialoguer, mais de voir si l'on entend des regards qu'on ne croit pas muets, ne croyant pas du reste que lui-même les croie tels. Il se peut que l'on n'entende pas ce qu'il voudrait et que l'on entende ce qu'il ne voudrait pas laisser voir. Les indices sont par trop divers, discrets, dissimulés. Du titre à l'épigraphe, de la table des matières aux titres de chapitres, de l'incipit à l'explicit - c'est à dire de:'"Was anyone hurt?"' à : "(...) to restore Hetton to the glory it had enjoyed in the days of his cousin Tony" - combien n'en manquera-t-on pas, à supposer encore que l'on promène si linéairement le chemin au bord du miroir ?

Une dernière précaution : Evelyn Waugh, je ne le connais pas, je ne peux ni ne veux le connaître. Dès l'instant où je me voue au narrateur, je me détourne de l'homme et l'oeuvre complémentaires. Du nom-image vers la non-image anonyme. Pourtant : et si le narrateur que j'inclus dans l'instance énonciatrice blanche était une *persona* de l'auteur que j'exclus ? Le lecteur, pour donner carrière à son ambition de lecture, jouit-il sur l'auteur d'un droit de disqualification ? C'est plutôt d'un devoir de dicrimination qu'il s'agit : Waugh est, bien sûr, beaucoup plus et beaucoup moins là que le narrateur qui n'y est pas, -

> Macavity's a Mystery Cat: he's called the Hidden Paw - (...)For when they reach the scene of crime - *Macavity's not there!*

Ainsi l'auteur n'est-il dans le titre que pour autant qu'il y laisse ses empreintes ; dans l'épigraphe, que dans la mesure où c'est lui qui se loge dans le je du poème d'un autre qu'il ne nomme pas et qui s'est lui- même glissé dans une parole antérieure (si bien que, de proche en proche, qui donc fut le premier à dire : *Quia pulvis es* ?); dans la table des matières, les titres de chapitres, le texte enfin, que suivant l'exercice de ses prérogatives de Grand Architecte Omniscient. La subjectivité, en de tels cas, m'échappe avec le reste. A mon niveau, c'est le narrateur qui compte. Je ne peux partir que d'une hypothèse l'instal- lant en face de moi et

fondant toute ma lecture. Celui qui dit :

I will show you something different...

I will show you fear in a handful of dust -

c'est déja le narrateur, et il le dit au néophyte du livre, le lecteur[6]. A moins que je ne l'imagine responsable de la substance sans l'être de ses réceptacles, c'est le narrateur aussi qui, avant de me mener dans le vif du sujet, porte à ma connaissance le relevé des divisions qu'il y a pratiquées. La table des matières est certes encore sous l'emprise du romancier, mais le lecteur n'est-il pas pareillement soumis à une conscience supérieure ? Me figurant, dans sa phase opératoire, l'acte de lire comme un huis clos, je dois en principe concevoir le narrateur désenchaîné de l'auteur et, corrélativement, renoncer à l'usage frauduleux d'invoquer lecteur et je comme s'ils étaient interchangeables. Le narrateur narre, le lecteur lit, et lit mieux qu'une nomenclature dans l'organisation et le libellé des chapitres : un état des lieux de lecture hors desquel le narrateur ne narre pas. Que le lecteur n'étudie pas ce relevé pour y choisir sa propre voie, mais qu'il y reconnaisse un itinéraire pour se préparer à le suivre. Dans chacune des sections et dans le tout qu'elles constituent, c'est le monde entier de la narration qui est convoqué.

Le monde entier dans une poignée de poussière, le monde entier et cette peur annoncée dont il reste à apprendre si elle est originelle, isolée, contagieuse, endémique, incurable, ou pure, dure, salutaire, salvatrice ; peur et moisissure, poison; peur et pépite, trésor. Les titres de chapitres, à cet égard, préfigurent les modalités de la peur : ils dénotent les particularités de son évocation générale, ils connotent ses valeurs affectives et morales ; de part et d'autre, ils instaurent ses environnement et atmosphère. Dans ce qui ressortit encore au déclaratif et au descriptif - la dénomination et la définition des phases et des stases - quelque chose de narratif se met déjà en branle : non pas la subjectivité du narrateur, mais sa façon de dire, de montrer, de communiquer, d'échantillonner son style et d'essayer son masque. En effet, comme en superposant une épure et une ébauche, il commence par un dessin achevé représentant la projection sur plusieurs plans du corps du livre à peine entr'ouvert, et par un croquis rehaussant des aspects, accentuant des arêtes, contrastant l'agrégat. La construction ainsi établie comporte à l'intérieur des éléments qu'elle assemble, l'esquisse de schémas singuliers, dont il reste également à comprendre s'ils favorisent ou désarticulent la solidarité du fonctionnement d'ensemble.

I. Du Côté de Chez Beaver
II. English Gothic
III. Hard Cheese on Tony
IV. English Gothic - II
V. In Search of a City

VI. Du Côté de Chez Todd
VII. English Gothic - III

Unificatrice est la suite numérotée des titres. Corrélatif, le fait qu'ils se répondent: deux fois "Du Côté de Chez..." - trois fois "English Gothic" avec, en outre, l'insistance d'une surdétermination ordinale spécifique. Cohérent, le développement d'un motif de l'espace - "Du Côté de Chez" - "In Search of a City" - "Du Côté de Chez" - ainsi que d'un mouvement significatif, orienté, dans l'espace. Suggestive, l'alternance de ces titres qui réfèrent à la situation et au déplacement dans l'espace, et de ceux qui répètent une formule dont la relation des deux termes combine spatial et temporel, géographique et historique, une grande période féconde de l'histoire de l'art - *Gothic* - et la prolifération stérile de sa résurgence réduite en un moment et un lieu restreints - "English Gothic".

A l'inverse, l'agencement des sept titres-devises échappe à toute tentative de formalisation achevée. Selon l'angle sous lequel on observe l'ensemble ainsi formé, ou bien il comporte au moins un corps étranger, ou bien il entraîne à des appariements outranciers. Voudra-t-on lui trouver une charnière, le titre IV, le deuxième des trois "English Gothic", que l'on s'efforcera en vain d'interpréter selon quelles correspondances fonctionnent les deux sous-ensembles en pendant, les chapitres I, II, III, les chapitres V, VI, VII. Voudra-t-on lui prêter une composition plus subtile, celle de deux blocs inégaux, soit de quatre puis trois, soit de trois puis quatre titres, à la manière du septain, que les répartitions ainsi établies se révèleront tout aussi réfractaires, dans l'une ou l'autre configuration, à produire une signification logique. Voudra-t-on enfin, en se fondant sur les deux systèmes ternaires précédemment dégagés, réduire à la binarité un ensemble impair (comme y autorise l'usage du redoublement qui ne passe pas pour une irrégularité mais un enjolivement), qu'il faudra alors considérer que "Hard Cheese on Tony" est une autre manière de signifier "Du côté de Chez Tony", ou "In Search of Tony", ou encore "In Flight of Tony", ou même "Du Côté of a City", - toutes hypothèses tendant à annuler l'effet de singularité que ce titre hétérogène produit comme tel et, on peut le croire, exprès.

A la première inspection, donc, la table des matières crée les impressions contradictoires d'une ordonnance concertée et d'une disparate déconcertante. Censée éclairer le lecteur, elle s'annonce d'une lecture opaque et brouille les pistes de la lecture qu'elle annonce. Elle fait prévaloir l'incertitude. En ceci c'est sans doute une prolepse, mais il serait prématuré de s'en tenir déjà pour assuré: plus séant est de poursuivre le questionnement. Par exemple, il est possible - et n'est-il pas fortement suggéré ? - de travailler à résoudre l'énigme des matières en s'aidant de la clé des titres façonnés à la manière d'un romancier étranger. En tel cas, c'est l'élément imité qui donne le ton, mais c'est par le moyen de l'élément greffé que les données

originales sont implantées. On a reconnu la consistance spatio-temporelle des titres qui mettent à profit, comme le fit d'abord ce même romancier avant d'en venir au roman, les valeurs proches mais dissemblables des pastiches et des mélanges. Il me semble - et je n'est plus là le lecteur encore à essayer d'un "prolepse, ouvre-toi", mais l'amateur éclairé revenant sur le lieu de la critique - que c'est imprécisément dans la mesure où cette mise à profit est une mise à mal, dans la mesure où l'emprunt dénature ce qu'il prélève en se l'appropriant, que peut se déceler un sens appartenant en propre à cette formulation, laquelle ne se cache qu'à demi d'être une contrefaçon dont on n'authentifie le modèle que pour autant, précisément, qu'on le sait déposé. *A Handful of Dust* n'est pas la resucée d'*A la recherche du temps perdu*, destinée à duper ceux qui n'ont pas lu ladite *Recherche* en leur donnant à lire un sous-produit, mais tout en se prévalant de les avoir avertis, alors même que les indications fournies n'ont pas pour de tels lecteurs valeur identificatrice. Ce n'est donc pas une oeuvre de plagiaire. C'est, avec bien plus d'équivoque, une oeuvre, à cet égard, de roublard. Non pas une oeuvre qui ne se dirait pas, sous le couvert d'une référence pseudo-intelligible à des béotiens, pour ce qu'elle serait. Mais bien une oeuvre qui se déclare, sous une égide parfaitement reconnaissable par des connaisseurs, pour ce qu'elle n'est pas. Le patronage mis en évidence est une publicité mensongère. Les aromates de la *Recherche* sont éventés. Les voies prétendument ouvertes ne sont pas suivies. Ni Beaver ni Todd ne sont Swann. Hetton Abbey n'est ni Combray, ni Guermantes, ni Sodome, ni Gomorrhe. La cité recherchée n'est pas celle du Temps perdu. Tony ne se retrouve pas. Et ce n'est pas sa propre histoire que conte le narrateur qui ne s'énonce jamais comme tel. Quel est donc alors, dès cette fausse entrée, son jeu?

Ayant lu le livre, le lecteur reconnait que si le narrateur a commencé par prendre la pose et tâché de se présenter comme un tenant de la modernité sous l'inspiration d'Eliot et de Proust, c'est moins pour se faire valoir que pour attirer sur son livre, dès avant qu'il ne soit lu, quelque chose de la complicité de sympathie indispensable à un projet satirique. Par ce faux semblant il met visiblement un masque de type composite par-dessus son masque invisible d'impersonnalité, et se prépare à narrer une histoire dont l'espèce est soumise à des règles éprouvées, mais dont le genre de style est encore à détecter. C'est bien un faux semblant, mais ce n'est pas tout à fait un leurre ; d'abord, parce que la falsification est un fard un peu trop voyant; ensuite, parce que l'alerte est donnée en prologue à une histoire où, si tout est crédible, rien n'est authentique, à l'exception de la promesse de montrer ce qu'il y a dans une poignée de poussière. De même que l'"English Gothic" est du gothique trafiqué, et que la quête d'une cité est une quête illusoire, de même, les personnages sont des caractères sans substance, aux valeurs dérisoires, qui fonctionnent à vide. Il n'est guère besoin de préciser par la suite: "All characters, names and incidents in this book are entirely ficticious", - la cause est déjà entendue.

Pour la faire entendre, la *persona* énonciatrice et anonyme, dont on ne sait encore ni qui elle masque ni si elle se démasquera, s'y est prise avec doigté: elle a joué sur un registre socio-culturel ample et spécialisé (citation, pastiche et belles lettres; mode architecturale et beaux arts; expression familière et niveaux de langue; etc.); elle a apporté la preuve de sa maîtrise de la feinte et passé et repassé du jeu ouvert au jeu fermé ; elle a mis entièrement à profit ce moment où le je se mue en lecteur et où, à la présentation du programme, s'ébranlent ses espérances de lecture, - le temps de l'avant-goût de lire. Un tel avantage est réciproque. Il établit les bases du pacte et renseigne sur sa spécificité. Il ne reste, pour le sceller, qu'à entrer en lecture.

Aussi bien qu'un autre quand tout est lu, prioritairement quand rien ne l'est, le chapitre I offre des éléments susceptibles de contribuer à se faire une idée plus pointue de la subjectivité *in situ* de l'énonciateur. L'hypothèse (rétroactive) est que la voix narrative, la voix off, est de prime abord celle d'un bel indifférent. "Je la suis, je veux l'être", dirait-elle si elle se citait, elle qui se garde de faire paraître et comparaître plus que "personnages, noms et incidents (...) entièrement fictifs". Or l'indifférence satirique est l'oxymore opératoire par excellence dans le cas qui nous occupe et, sans pour autant se laisser prendre en défaut de non-indifférence, le narrateur n'est dorénavant satiriste que dans la mesure implicite de sa différence d'avec ce qu'il narre. Il y a donc fort à parier que plus ce dont il parle est ceci, plus celui qui en parle est cela.

L'exemple de Beaver est un modèle : il semble que tout ce dont le narrateur l'accable serve par le fait même à dresser le portrait en creux, en non-dit, du narrateur. Dans l'ombre portée de tout personnage, tout nom et tout incident, c'est la figure abstraite du narrateur qui s'ébauche, se précise, se modifie, et finit par crever l'écran de la fiction. Etant admis une fois pour toutes que Beaver n'existe pas, tout ce par quoi le personnage existe, quand bien même la "suspension of disbelief" fonctionnerait à plein régime, est une parcelle de la subjectivité du narrateur impersonnel. C'est lui qui le crée à sa contre-image, et puisqu'une fois pour toutes aussi il doit être admis que sainte Nitouche est la patronne des satiristes, moins le narrateur a l'air de mettre la main à la pâte et d'y laisser de traces, et plus la surface est lisse, intacte, miroitante, et peut donner l'espoir d'y apercevoir son reflet.

"Du Côté de Chez Beaver", accumulation du néant sur le vide, ressortit bien à ce type de narration. Beaver, d'abord. "What's in a name"? Le patronyme qui est, avec "the collection of sombre, bulky objects that had stood on his father's dressing-room" (Chap. I, p. 8, Penguin Books, 1985), le seul héritage du jeune homme, est polysémique s'il en est : castor ; vieux barbu ; barbouze ; poils du pubis (disent les simples lexiques) ; à quoi s'ajoutent : "to work like a beaver", travailler comme quatre, et, avec "eager beaver", bourreau de travail, "to be an eager beaver", faire du zèle ; "an eager beaver est aussi une fille à la voix sensuelle. L'admirable, en

l'occurence, c'est qu'aucune de ces significations, pourtant variées, ne convient au personnage, un fainéant, un bellâtre glabre dont la sexualité semble plus en sommeil que manifestement vive, mais sans autre équivoque tout de même que son caractère latent, non conquérant. John Beaver, c'est une adaptation londonienne, à la mode de l'entre-deux-guerres, de la célèbre image d'Epinal: "Le bienheureux saint Lâche, patron des paresseux". Or c'est par lui, l'inactif en toutes choses, que le malheur arrive. Pique-assiette et bouche-trou (sa fonction sociale), contre-modèle de l'infatigable bâtisseur qu'est le castor robuste, courageux et assez querelleur (sa fonction caractérologique et morale), Beaver-le-mou s'introduit dans la demeure d'autrui et, quoique comme à l'habitude il n'y soit pas le bienvenu, par une sorte de phénomène analogue à celui qu'on voit sur certaines toiles de Dali la densité de sa mollesse l'enfonce dans la mollesse ambiante de Hetton, englue Brenda et fore, sans quasiment l'avoir voulu, l'ouverture par laquelle les eaux stagnantes de l'univers de Tony se vident et se perdent (sa fonction dramatique). Tout cela en raison des acceptions inverses de son nom. Est-ce simplement le monde à l'envers - ce qui ne renseignerait guère sur le narrateur - ou bien le narrateur cherche-t-il à faire entendre quelque chose de plus complexe qu'un ordinaire sens dessus dessous : un monstrueux canular dans la composition duquel entre, mais toujours comme à moitié, de travers, en grinçant, et de manière hétéroclite, l'arsenal infini de références invraisemblables et de correspondances truquées ? C'est de cette sorte de charivari absurde que John Beaver tirerait substance, comme si, pour mettre en évidence la nullité d'un personnage archi-falot, il fallait en faire l'épicentre d'un tohu-bohu d'associations d'idées, dont aucune ne saurait, ni de près, ni de loin, lui être attribuée en propre. Beaver, c'est tout ce qu'il ne sait pas qu'il n'est pas parce qu'il ne se doute pas de tous ces impossibles possibles.

Beaver, l'ainsi nommé, et qui n'a que son patronyme pour héritage, n'est pas pour autant orphelin. Il a une mère, et quelle mère ! Or, de même que les castors ont un pelage brun-roux mais qu'en matière de coloris la teinte castor se dit d'une nuance beige de cuir ou de peau (pâlissement et dénaturation),- et de même que "beaver", outre la fourrure du castor, désigne également un textile qui en est l'imitation (dénaturation et facticité), - de même, "beaverette" (un diminutif dont on aimerait suggérer qu'il évoque la petite madame castor si l'on ne craignait de s'attirer les foudres de la formidable Mrs Beaver) désigne de la fourrure façon castor, de la fausse fourrure (facticité et tromperie). John Beaver se trouve donc être le rejeton d'un père au nom totémique positif mais qui s'est révélé moins "indestructible" que ses objets personnels (une pacotille de luxe mais de série dont la conservation fait de la chambre à coucher du fils la chambre funéraire du père) et d'une mère qui est tout l'opposé, entreprenante, intrigante, hardie, et dont l'activité, par une perversion accrue des moeurs du castor, est d'aménager le logement d'autrui, tout en laissant le sien dans un état de déréliction abondante et pétrifiée. Entre les ornements tabous de son défunt père, "suggestive of expensive Edwardian masculinity" (Chap.

I, p.8), et la frénésie de sa décoratrice Modern Style de mère, entre un bric-à-brac passéiste et une brocante à la dernière mode, John Beaver était bien destiné à faire figure d'hybride, stupéfié dans une attente morne que récompense à heures fixes mais avec une fréquence aléatoire l'appel à aller au bout de la table remplir la place laissée vide par celui auquel elle était primitivement destinée. Il suffit d'une invitation inutile, quant Tony lui ouvre sa porte sans qu'il y ait nécessité à ce qu'il vienne faire nombre, pour que s'enchaînent les fausses manoeuvres et que ce bon à rien dénué de sens soit l'instrument du destin. Il faut que le narrateur le façonne nul pour lui faire jouer ce rôle.

Toutefois cette nullité ne participe de la satire, au lieu du pathos, que si le personnage est encore porteur de mille autres possibles avortés. Les observations suivantes n'appartiennent pas à la diégèse en ceci qu'aucun signe visible ne les y fait clignoter, et l'on pourra dire qu'elles ne s'exercent pas toutes à l'intérieur de domaine anglais. Mais, outre que la carapace du personnage est si épaisse qu'on doit procéder par échographie, "Du Côté de Chez" est une invitation à traverser la Manche, et "beaver" a pour doublet "bièvre", l'autre nom du castor. A partir de quoi se décèle comment John Beaver est encore plus diversement et cocassement le contraire de tout ce que son nom sait évoquer.

John Beaver, tel John Bull, John Doe, Johnny Raw, et John Andrew Last, est prénommé comme tout un chacun, mais son nom est un monde de propositions goguenardes. Ainsi il est fils unique et, dans la légende, Castor est inséparable de Pollux: le nôtre est un faux Castor. Ensuite, le nom de Pollux signifie "le brillant", tandis que Castor, c'est, mot à mot, "la contre étoile", - ce qu'est bien Beaver, mais une contre-étoile éteinte, puisque sans frère à l'opposé de qui briller. Dans cette fratrie, Pollux est fils de Zeus, mais Castor, fils d'un roi mortel, et mortel comme lui, - et pourtant, des deux John de l'histoire, c'est Beaver qui survit. Invités aux noces des filles de Leucippe, les princes frères enlèvent ces deux fiancées, - Beaver, lui, se fait rejoindre. Or Leucippe est roi: Brenda et sa soeur sont "'the lovely Rex sisters'" (Chap. II, p.38). Le nom de Leucippe signifie "aux chevaux blancs" et le père des demoiselles Rex était Lord St. Cloud: Saint-Cloud, c'est un hippodrome (et où donc le lord a-t-il perdu sa fortune ?), et c'est une manufacture de porcelaine renommée pour ses figurines animales, qui vont par paires et sont blanches. Quand, par la suite, les faux jumeaux légendaires, cavaliers émérites (Beaver ne monte pas), prennent rang de divinités, ils sont considérés, entre autres attributions, comme des dieux de l'hospitalité (ô Beaver!), après que Castor a été tué par un fiancé justement enragé et que Pollux lui a fait don de la moitié de son immortalité (Beaver n'a nul besoin de se battre avec Tony pour que Tony, et non pas lui, soit mis à mal; Beaver, naguère la risée du tout-Londres, devient l'homme à la mode, non pour avoir enlevé Brenda, mais pour l'avoir vulgairement levée, à moins qu'il n'ait été que le gibier). Enfin, pour faire bonne mesure en

revenant à l'ère de l'" English Gothic ", rappelons que les historiettes de ce temps aiment à raconter comment et pourquoi, quand il fut fait surintendant des Beaux Arts par Napoléon III qui voulait plaire à sa cousine Mathilde à qui plaisait le comte, Nieuwerkerke était surnommé le castor. Que chacun s'emploie à reconstituer un jeu de mots que l'honnêteté et la décence défendent de reproduire *in extenso*, et songe que notre Beaver fait carrière de gigolo. Mais de pseudo-gigolo. Il ne fait jamais rien tout à fait, comme on disait encore à la même époque qu'un demi-castor, mâle ou femelle, est un personnage équivoque (vénal, pour les dames).

Voici donc quel est et n'est pas le personnage dont le narrateur substitue le nom à celui de Swann, pour en faire par excellence à contresens l'anti-Swann type. Au plan le plus superficiel des vanités mondaines, l'aventure de Beaver avec Brenda améliore sa position : de "joke figure" il est élevé grâce à elle "among the luminous clouds of deity" (Chap. II, p.57; *vide supra* Castor), tandis que le mariage de Swann avec Odette lui ferme les maisons qui comptaient à ses yeux. Bien plus grave est la dissonnance affective et morale : inaccessible à toute forme de sentiment, Beaver se soucie de Brenda comme d'une guigne et ne se départit jamais de sa goujaterie congénitale ; Swann est en proie à toutes les contradictions de l'amour. Il n'est que d'essayer d'appliquer à Beaver l'*explicit* d'*Un amour de Swann* :

> Et avec cette muflerie intermittente qui reparaissait chez lui dès qu'il n'était plus malheureux et que baissait du même coup le niveau de sa moralité, il s'écria en lui-même : "Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! " (Pléiade, I, p.382), -

pour s'indigner du détournement de titre auquel le narrateur veut prendre le lecteur, avant d'émailler son récit d'autres prélèvements illicites. La soirée au restaurant, la promenade vespérale en voiture et les premières tendresses, les rencontres dans ce qui passe pour le monde, la patronne qui s'entremet, les téléphonages, la voix publique, les voyages à l'étranger dont l'effet de séparation n'est pas partagé, l'offrande de bijoux, l'appartenance à une petite bande, cent détails encore, c'est tout Proust frelaté dans un univers qui l'ignore, et il n'y a, à proustiennement parler, aucun côté de chez Beaver à la Swann dans ce qui est ainsi nommé.

Un tel constat met le narrateur en cause. S'il veut faire admettre au lecteur l'à-propos de l'iconoclastie au lieu de son impertinence, il faut qu'en faisant voler en éclats les images référentielles qu'il convoque indûment, le narrateur désamorce l'impression d'irrévérence destructrice dont l'effet burlesque serait vite éventé, qu'il établisse la réalité d'un dessein auquel le lecteur puisse donner son adhésion, et qu'il apporte la preuve de l'utilisation positive des éléments dérobés. Ainsi seulement le larcin s'explique, et même s'approuve, non pas que le lecteur l'oublie, mais parce que plus il en a conscience et mieux il comprend ce qui s'offre à sa

lecture. En effet, c'est en faisant subir au texte fondateur les outrages de l'arrangement - la transformation d'une oeuvre écrite pour une certaine exécution, en vue de son exécution différente - et de la mutilation - l'altération de son intégrité, la détérioration de sa raison d'être - que le narrateur infuse à sa fable de la violence et de la vérité. Certes, la norme implicite est affaire de morale et non de propriété et de "propriety" littéraires, *A la Recherche du Temps Perdu* n'est pas un temple dont la profanation est irrémissible, et l'intelligence du projet satirique ainsi que l'appréciation de sa mise en oeuvre ne sont pas sous la tutelle d'un savoir intextuel archéologique, - cependant la narration est ainsi faite que la connaissance de tels symptômes favorise la découverte et la définition dy syndrome fondamental dont est menée la clinique et non la théorie. Cette distorsion diégétisée est un moyen analogique de faire pressentir l'étiologie de la peur, dont il ne faut jamais oublier la promesse de la montrer dans une poignée de poussière. La distorsion n'est pas justiciable de cette peur, mais le gauchissement des allusions littéraires accessoires renvoie à l'absence constitutive de rectitude morale sous le règne de la peur, comme le dérèglement secondaire au divertissement et à la supercherie renvoie à la norme essentielle sans cesse mise en échec. La subjectivité du narrateur impersonnel est analysable dans son choix d'une pareille technique de narration, qui attire la répréhension du lecteur sur le narrateur, tant que le lecteur ne s'est pas avisé que le narrateur n'a cure de l'abuser, mais tout au contraire d'aiguiser ses facultés critiques. De ce masque affiché le narrateur use comme d'un réflecteur: la lumière ainsi réfléchie filtre à travers la narration; elle en fait saillir le propos avec une clarté plus décapante que toute intervention intratextuelle.

Que toute la donne de la partie à jouer s'effectue du côté de chez Beaver est d'un effet saisissant, si l'on ajoute foi à l'ensemble des phénomènes qui viennent d'être décrits comme co-extensifs au déclenchement du mécanisme de la lecture. La comparaison des sommaires que sa mère et Jock Grant-Menzies font chacun de la situation des êtres et des choses à Hetton Abbey au bénéfice de Beaver (p.9, p.12) vaut n'importe quel "authorial comment". Si le narrateur procède ainsi, ce n'est pas qu'il craint de se compromettre - on espère avoir montré comment il a déjà tout fait pour être compromis - mais qu'il prend sur lui la responsabilité d'initier à l'ambiance du récit par l'entremise des deux personnages les plus dynamiques et clairvoyants, dont il est admis par la suite qu'ils sont, elle, la pire, et lui, le meilleur, si l'on peut dire, de cet univers apathique et aveugle. Commencer par un bilan *in medias res* , serait une manière d'"Il était une fois" si les deux commissaires présentaient le même compte, mais ce qu'ils narrent c'est une faillite anticipée et un bonheur idéal, et dans leurs énoncés c'est par prédicats inverses que le thème est établi. La norme n'est pas dans une moyenne entre la jubilation malveillante et la bonhomie admirative dont il serait suffisant de commencer par faire la balance. Ce que les personnages narrateurs par procuration expriment, c'est le déséquilibre inhérent au texte. C'est un état de fait, et, sauf dans un texte ouvertement injonctif, la norme ne

saurait être apéritive. L'impersonnalité du narrateur est ici opportune, en ce qu'elle suspend et travestit la norme qui, avant d'exercer ses pouvoirs de décision implicite, passe de main en main, non pas pour interroger les conduites et les orienter, mais pour les justifier délictueusement. Encore une fois, ce n'est pas d'être contextuellement absente, mais d'être intrinsèquement malmenée, bafouée ou ignorée, qu'elle est fondatrice. Entre temps, ce qui compte, par exemple, ce n'est pas que la méchante femme ait eu raison et que le bon garçon ait eu tort, c'est que par une corruption capricieuse des circonstances, ils aient tous deux tiré profit aussi bien des similitudes que des contradictions de leur double bilan introductif. Brenda a rendu à Beaver le seul service que sa mère ne pouvait lui rendre, et après que Beaver a défait Tony puis s'est défait de Brenda, c'est Jock qui prend possession de l'infidèle délaissée. La norme nait d'une telle suite d'extorsions objectives dont mainte autre occurrence pourrait être citée. Cependant, de ces personnages qui jugent et raisonnent uniquement d'après leurs opinions et leurs sentiments (pour autant qu'ils en aient), la personnalité, qu'elle soit caricaturale ou fantoche, est rien moins qu'objective. Il en est de leurs référencess morales comme de nos références littéraires[7] : elles font le spectacle ; et c'est par les moyens matériels de la régie qu'est lisible l'impalpable subjectivité du metteur en scène, le narrateur.

Dans le texte-même, un de ces moyens les plus usités par le narrateur, sans que pourtant il s'y donne à entendre et voir *coram populo,* paraît être la parenthèse. Incidente, accessoire, digressive, secondaire, la parenthèse insère ce qu'elle met à l'écart, minimise ce qu'elle ajoute, agit assez souvent comme une prétérition légère, un mâtiné d'appogiature et de flash. Qu'on la considère comme un maniérisme ou un parachèvement, ses intentions et résultantes sont à l'opposé d'une équiplanation du style. L'hypothèse est ici que la parenthèse est une idiosyncrasie du narrateur, un aparté dans lequel, non seulement il prend le risque de se laisser surprendre, mais encore cède à la tentation fugace de l'acte d'appel par la grâce d'un indice muet. "It is not equally indifferent whether the parenthesis is relevant or not to its sentence"[8] : les parenthèses de notre narrateur, quoiqu'elles soient toujours analysables en termes d'impersonnalité off, viennent crever la surface du récit, ou bien comme une seule bulle, ou bien comme une mousse, et piquer le regard et l'intérêt. La chose se reproduit trop fréquemment pour être fortuite. Les seuls chapitres I et II en fournissent (si le compte est bon) seize exemples, et une occasion de classification.

Nombreuses sont les parenthèses sous forme d'incises si discrètes que, n'était le signe qui les distingue du texte commun, on ne les remarquerait pas. Elles sont comme les mouches qui servaient à rehausser la blancheur du teint et à attirer le regard, sans pourtant l'arrêter, sur une partie du visage qu'on dotait d'une signification particulière : les mouches étaient les instruments du sex-appeal et avaient une fonction expressive, comme l'acte d'appel dans la

communication langagière. Sont de cet ordre :

> Beaver had a dark little sitting-room (on the ground floor, behind the dining-room) and his own telephone. (Chap.I, p.7)
>
> When anyone asked Beaver why he stayed there instead of setting up on his own, he sometimes said that he thought his mother liked having him there (in spite of her business she was lonely); sometimes that it saved him at least five pounds a week. (*ibid.*, p.8)
>
> He had been put there so that he would be within calling distance of his parents (inseparable in Guinevere), for until quite late in his life he was subject to nightmares. (Chap.II, p.15)
>
> - the framed picture of a dreadnought (a coloured supplement from "Chums"). (*ibid.*, p.16)
>
> He sat by the tray at the head of the bed; she leant forward to him (a nereid emerging from fathomless depths of clear water). (*idem*)
>
> Then he (...) stopped by the gardeners' cottages for a few words (the smell of Sunday dinners rising warm and overpowering from the little doorways) and then, rather solemnly, drank a glass of sherry in the library. (*ibid.*, p. 30)
>
> If Brenda had to go to London for a day's shopping, hair-cutting, or bone-setting (a recreation she particularly enjoyed), she went on Wednesday, because the tickets on that day were half the usual price. (*ibid.*, p.38)
>
> ... and if, as she said, she really did not know many people nowadays (why ideed should she have asked him if that were not true?) it might mean tying himself up for the whole evening... (*ibid.*, pp.42-43)
>
> There was a little Christmas-tree in the nursery for John Andrew and a big one downstairs in the central hall which was decorated by the impoverished Lasts and lit up for half an hour after tea (two footmen standing by with wet sponges on the end of poles, to extinguish the candles which turned turtle and threatened to start a fire).There were presents for all the servants, of value strictly graded according to their rank, and for all the guests (cheques for the impoverished

Lasts). (*ibid.*, p. 60)

L'incise pratiquée dans ces neuf exemples, cités ensemble en vue de constituer une ébauche de corpus, a été dite discrète : en fait, elle eût bien été discrète si elle était restée au stade de l'incise ordinaire, d'élément de peu d'étendue formant comme une maille ajoutée dans le tissu de la phrase sans qu'il en soit pour autant chiné ; elle eût alors fonctionné un peu comme une apposition, le plus souvent ironique, sans attirer sur elle une attention particulière. Mais sa mise entre parenthèses, en l'isolant, lui confère une énergie propre, qu'on peut dire potentielle, celle que possède un corps en raison de sa position. Au milieu de la phrase, elle fait un petit tour sur elle-même, et le tourbillon s'arrête avant de s'être tout à fait ébranlé, mais elle ne s'en va pas. En queue de phrase, elle jaillit comme une mince lame d'éclaboussures effrangées. Le phénomène est fugitif, mais il est significatif : c'est une rupture incisive en même temps qu'un ajout incident. Selon qu'on se place dans le texte ou hors de lui, il fait penser à une bulle qui reste en suspension dans la narration où pointe son effervescence, ou bien à un phylactère, soit d'un personnage, soit du narrateur.

Que le petit salon sombre dont dispose Beaver soit au rez-de-chaussée, derrière la salle à manger, n'est pas une information dont on eût senti qu'elle méritait un sort différent de toutes celles qui sont données par petites touches dans la phrase et dans tout le développement : en s'ouvrant, la parenthèse met un certain signal en action et, quand elle se referme, le salon s'est encore rapetissé et assombri. Sans produire exactement le même effet, de banales virgules auraient fait l'affaire : c'est donc que l'affaire importe moins que l'effet. La parenthèse agit comme la tache lumineuse du spot et fait en sorte que le lecteur s'aperçoive qu'il s'agit ici du premier coup de patte du narrateur-chat qui n'est pas là. Les griffures d'un chat ne sont pas toutes agressives, certaines sont ludiques, d'autres phatiques ; celle-ci est les trois choses à la fois, à l'égard, et dans cet ordre, du personnage, de la narration et du lecteur.

Tel est aussi le rapport entre le tableau encadré d'un cuirassé et (un supplément en couleurs de "Chums") : encadrement pour parenthèse, tout se vaut, médiocre est l'image, médiocre est celui dont elle capte et véhicule le rêve, - métonymie de l'impuberté psychologique, morale, sociale, imaginaire, etc., de Tony.

"([I]nseparable in Guinevere)"[9] est le chef d'œuvre de cette sorte d'écriture : un tour de style et tout le livre est dit, - de la conception, la formation, la rétention dans la tradition, de Tony, aux malheurs de sa destinée, du roman des origines à l'origine du roman, en passant par "romance", "romaunt", Brenda-Guinevere, "Brenda's Guinevere", et "to have and to hold (...), till death us do part".

Tous les apartés n'ont pas une telle force, mais tous donnent un caractère marquant à l'élément enserré. Quand Beaver hésite sur la conduite à tenir envers Brenda, au cours de cette longue interrogation où il calcule ses pertes et profits, c'est dans la parenthèse que se produit un fait peu ordinaire: il se met lui-même en question; et quand il explique pourquoi il habite encore chez sa mère, c'est aussi dans la parenthèse que s'exprime un sentiment inhabituel: il prend autrui en considération. Tandis que la phrase reprend son déroulement normal, la prévarication à nouveau l'emporte; mais il y a eu un éclair et il ne peut plus être gommé. Beaver, s'il existe, existe dans cette déchirure du texte. Il n'est pas indifférent de constater, d'une part, que c'est là un moyen exceptionnel pour le narrateur de prêter à ce personnage, en de tels instantanés, une épaisseur qu'il n'a pas par ailleurs; d'autre part, que ces instantanés se produisent en des moments de la naration où le personnage se fait son propre narrateur (*vide infra* Tony du Côté de chez Todd). Dans un cas comme dans l'autre, on constate un phénomène fugitif de subjectivisation.

A l'inverse, c'est en la transposant en des termes qui lui sont étrangers que la parenthèse de la néréide donne accès à l'émotion de Tony. Est ainsi énoncé ce que lui-même est incapable de dire, ne disposant pas de ces références-là. En fait, il ne dit rien et ne se dit rien, il se contente d'avoir le coeur à l'aise, le coeur content. En caractérisant en ses lieu et place cette impression de bien-être conjugal, le narrateur fait cependant plus que d'en offrir une version poétique à savourer entre amoureux des belles légendes mythologiques: passé la plaisir de l'image, il faut bien se rappeler que les nymphes de la mer, personnifications possibles des vagues, ne font pas de bonnes épouses, elles s'échappent vers d'autres séductions. De la sorte, le narrateur, en donnant forme et expression à ce qui est sans forme ni expression en son personnage, met le miroir à l'oblique et l'aperçu de la beauté limpide renvoie les perspectives de malheurs troubles. Si l'on veut bien se rappeler la parenthèse (dans la même page) du cuirassé et se reporter à des éléments ultérieurs de la narration - le week-end à Brighton avec Milly et Winnie, la traversée vers l'Amérique, la baignade avec Thérèse à l'escale dans les îles -jusqu'à la fin de non-recevoir que Todd oppose aux vœux de Tony:

> "There is no boat."
>
> "You must wait for the rain. There is not enough water in the river now.'
>
> "Oh, that is impossible. The Indians will not make a boat during the rainy season - it is one of their superstitions." (Chap. VI, pp.211-212).

et jusqu'à la longue parenthèse (la dernière du livre) dans laquelle, ayant repris espoir après la visite du prospecteur, Tony, tout en donnant lecture de Dickens, échafaude son propre roman:

> and he began to narrate to himself incidents of his homecoming - the gradual

> re-encounters with civilization ([...] he enjoyed the leisurely river journey to Belem, the big liner to Europe; [...]). (*ibid.*, p.214)

alors il s'établit un rapport entre le thème des sources, des pluies, des fleuves et des mers, et le premier emploi que, dans une parenthèse réductrice, puis dans une parenthèse amplificatrice, le narrateur en fait d'abord à propos des rêves de Tony enfant et de Tony homme. Parmi tous ces reflets dans l'eau, n'en est-il pas un où se joue quelque chose de la subjectivité du narrateur?

En revanche, c'est entièrement dans la subjectivité du personnage que s'insère la parenthèse des bonnes odeurs de repas du dimanche chez les jardiniers : tout l'idéal de Tony y fleure bon. On ne trouverait pas mieux dans l'unique *Little Lord Fauntleroy*, ni dans l'abondante production romanesque d'Angela Thirkell. *The Law of Landlord and Tenant,* qu'on a aperçu sur les étagères de Morgan Le Fay (p.16), dirait un droit sans âme, n'était la poésie de ces fumets. L'intention du narrateur se précise dans la parenthèse des valets de pied en sentinelle auprès de l'arbre de Noël et dans celle des chèques pour les cousins pauvres - les fêtes d'obligation accentuent les plaisirs et les devoirs du "squire" - et même dans celle de l'ostéopathie - que va faire une châtelaine chez un rebouteux de la ville? péché mignon, ou signe avant-coureur du bimétallisme ? il faut reconnaître toutefois qu'elle n'oublie pas la pendule pour le jubilé du vieux serviteur (p.40) -. Ces quatre parenthèses forment un sous-groupe, une variété, celle du sardonique. Elles forcent l'objectivité et, soit raillent, soit ironisent : l'impassibilité se fissure. Un pli se forme aux commissures des lèvres du masque, dirait-on si le masque avait une bouche. Mais il n'a qu'une voix.

Les dix parenthèses étudiées jusqu'ici présentent, du point de vue de la stylistique, la particularité commune d'être subordonnées à la phrase dans laquelle elles sont incluses. On a pu les dire apposées sur la phrase comme des mouches sur un visage : en effet, qu'on les en détache et, même s'il perd son faire-valoir, le visage-support reste visage, tandis qu'elles-mêmes, cessant de faire sens, perdent sens. Or en six autres exemples dans les chapitres I et II, on constate que la parenthèse est extraite de la phrase et reçoit son statut d'indépendance. Elle est elle-même une phrase ou une série de phrases, et constitue son propre paragraphe bref ou tout un épisode dans le développement de la narration. Le bon mot se fait anecdote, l'allusion en surimpression accède à la narration.

La réussite n'est pas égale. Lorsque Marjorie est appelée au téléphone par la dame chez qui elle doit dîner et que, la conversation terminée, elle apprend à Brenda de quel désastre sa sortie avec Beaver est déjà la cause (cf. Chap. II, pp.44-45), -la parenthèse dans laquelle sont renfermés les propos échangés constitue un additif dont il n'est certain qu'il soit nécessaire. Sachant ce que l'on sait déjà du rôle d'utilité que joue Beaver dans le commensalisme mondain,

la réflexion de Marjorie sur l'effet produit du fait qu'il est indisponible ce soir-là, eût suffi à faire entendre les récriminations de l'hôtesse auprès de qui il ne remplira pas son office accoutumé. L'échantillon téléphonique fait sourire le lecteur et lui permet d'en savoir un peu plus que Brenda ; il lui offre aussi l'occasion de juger des capacités de Marjorie à résumer une situation et, sous le couvert de l'objectivité, à en tirer l'avantage d'une critique *ad sororem*. Mais rien dans ce petit compte-rendu d'échotier ne contribue vraiment à la force dramatique de la satire. Le narrateur n'aurait pas dû s'en autoriser la facilité. N'en a-t-il pas conscience? Le recours à la parenthèse le trahit: elle fonctionne comme une excuse, et accuse la baisse de l'intensité narrative. Le narrateur narquois, et gêné de l'être, grimace. C'est une impression que le lecteur éprouve, avec gêne lui aussi, chaque fois que le narrateur, restant à la surface de la censure sociale, paraît comme superficiel et que la narration, alors presque gratuite, semble oublier la norme et s'écarter du grand projet moral de peindre des destinées en perdition. La parenthèse, ici, marque une cessation de la création, une récréation brève et inutile où le narrateur-chat est plus pataud que patelin.

Par bonheur, le fait est rare. Rapportant, après en avoir fourni un exemple en situation, une remarque d'une villageoise sur les sermons de Tendril en général:

> ('The Reverend Tendril 'e do speak uncommon 'igh of the Queen,' a gardener's wife had once remarked to Tony.) (Chap.II, p.33)

le narrateur ne cède pas à la tentation d'ajouter une fois de plus à ce qu'il a déjà abondamment prouvé, au risque de l'étouffer ; il fait jouer les miroirs des points de vue et capte une nouvelle image, celle de l'effet de l'éloquence pastorale, comment elle est reçue et perçue par une âme simple, et comment elle est encore retransmise par la bonne dame à Tony. De réverbération en réverbération, la parole et sa critique traversent le temps et participent à la reconstitution narrative du mode de vie à Hetton. La parenthèse, qui fait paragraphe, a les vertus d'un flash-back. De plus, elle est stylistiquement mimétique. Le paragraphe - écrit à côté, de son côté, et en dessous - tout en étant une parenthèse- un sous-entendu - inscrit et souscrit l'étendue de l'entendu de la parole en chaire et de l'actualité de sa leçon. En la circonstance, le narrateur fait office de télescripteur et de décrypteur, dans le temps et l'espace d'une clôture où s'engouffrent Hetton et tout l'empire, leurs us, leur folie et leur sens commun(s).

Ce travail de chroniqueur est de ceux où le narrateur est passé maître. Un long paragraphe de parenthèse (une seule phrase; quatre propositions juxtaposées, logiquement consécutives ; quelque quatre-vingts mots ; cf. Chap. II, p.41) retrace à la Hogarth la carrière de Polly, Lady Cockpurse. L'art du narrateur est certes dans la sélection des détails, mais il est surtout dans le moment choisi pour glisser sa pseudo-digression. Polly et sa soirée (le personnage et son thème) sont apparues pour la première fois à Hetton, dans les potins que Beaver raconte à Brenda

(Chap. I, p.26) ; elles sont réapparues dans les propos que Marjorie et Brenda échangent tout en faisant les magasins (Chap.II, p.40) ; Lady Cockpurse paraît en personne et invite les deux soeurs à sa fameuse soirée (*ibid.*, pp.4O-41) ; mais il faut attendre que Marjorie, relevant la formule employée par Polly : "'- just old friends'" (*ibid.*, p.411), la commente, et que Brenda fasse chorus :

> "It would be wonderful to see what Polly's <u>real</u> old friends were like," said Marjorie. "She hasn't known anyone more than five years."
>
> "I wish Tony could see her point." (*idem*) -

pour qu'enfin le narrateur, immédiatement, explique. De ce fait, il ne dit pas la vérité sur Polly parce qu'elle est en soi bonne à dire, mais parce qu'elle constitue une critique de la critique superficielle d'autrui, et de la non-critique profonde de soi-même, dont Marjorie et Brenda se rendent insoucieusement coupables. Le retour en arrière éclaire la vie de scandale de Polly, mais la chronique n'est véritablement scandaleuse que par ce qui en rejaillit sur les soeurs Rex, qui ont plus de cinq ans d'âge social, - mais d'âge moral ? La parenthèse donne conscience de leur inconscience. Elle concourt à ce qui est satire en perspective dans la narration.

On ne peut en dire de même du paragraphe-parenthèse où sont concentrés de brefs commentaires sur les raisons pour lesquelles Beaver reçoit des invitations, et des fragments exemplaires de la façon dont elles sont lancées (cf. Chap.I, p.19). L'alinéa ne diffèrerait en rien de ce qui l'a précédé de narration informative s'il n'était une parenthèse de convention. Formellement, elle facilite l'interruption d'un dialogue en prétendant ne pas l'interrompre. Les explications illustrées rompent cependant le rythme comme, à la lecture d'une pièce de théâtre, le ferait une didascalie indiquant plus qu'un jeu de scène et rapportant, en abyme, les bribes des conversations-types auxquelles fait implicitement allusion la conversation en cours. Le montage est bien agencé, mais le procédé est banal, sans audace narrative.

Procédé analogue, mais effet renouvelé quand la parenthèse n'est pas une précaution orthodoxe. Ainsi de celle qui embrasse, avec quelques indications scéniques, tout un alinéa de dialogue entre John Andrew et nanny (cf. Chap. II, p.28). En fin de section narrative, il s'agit, croit-on d'abord, de la conclusion de la première journée de Beaver à Hetton, et John Andrew dresse un bilan. Mais c'est à l'heure de son propre coucher que John Andrew conclut, et la section suivante continue en prélude à la véritable fin du jour. Si bien que la parenthèse n'est ni un retour en arrière, ni non plus un anticipation sur le déroulement chronologique régulier de la narration. Il n'y a pas décalage, mais intercalage. Avant que ses parents ne se mettent en frais pour Beaver, la vérité sort de la bouche de l'enfant. Enfant terrible, enfant prophète, nanny ne peut le faire taire immédiatement. Moins que la clarté impitoyable de son jugement, ce qui intéresse ici c'est la manière dont le narrateur s'y prend pour en faire sentir (pressentir -

ressentir) toute la valeur : il l'enferme dans une parenthèse qui est narrativement paradoxale puisqu'il n'y a pas de déplacement par rapport à la succession ordinaire des événements narrés : goûter, dîner de l'enfant, dîner des parents. Il semble donc procéder à un enfermement inutile. Mais c'est un enfermement symbolique, celui dont les enfants terribles, les enfants prophètes, et même les fils premiers nés et uniques se trouvent prisonniers. L'effet est d'autant plus fort que John Andrew ne s'est pas gêné pour faire subir à Beaver un interrogatoire serré. Il ne s'agit donc pas d'un enfant qui ne ferait usage de la parole que dans la réclusion de la nursery. Au contraire, John Andrew parle tout le temps et partout, à tort et à travers, en toute liberté. La parenthèse, qui l'environne inopinément au moment même où il parle vrai, et où, seule représentante du monde des adultes, nanny n'y prête pas la moindre attention, fait écran à ses paroless,. Elles ne sont pas entendues. Mais le lecteur, lui, désormais, sait.

Mise en cause des personnages, mise en cause du narrateur, les parenthèses sont pour la plupart des avertissements au lecteur. Plus la narration avance, plus le lecteur se rend compte de cet emploi. Bientôt, mis en alerte, il tire tout l'avantage de ces brèves haltes que le narrateur ménage pour favoriser ses réactions et réflexions, accentuant ici le comique, là le pathétique, presque toujours l'absurde, qui informent les détails et solidarisent le narrer et le lire.

> (These scenes of domestic playfulness had been more or less continuous in Tony and Brenda's life for seven years.) (Chap.I, p.18)

Ce dernier exemple des parenthèses des chapitres I et II nous semble présenter la plupart des éléments et agréments qui nous ont incité à privilégier cette forme d'écriture comme l'un des lieux du texte où s'abrite de préférence le narrateur. Abri de verre. Sans aguicher, la parenthèse attire sur elle les regards, elle se met dans la vitrine de son espace réservé. Peut-être est-elle la même chose et le contraire pour notre narrateur, de ce qu'est pour Stella Gibbons l'astérisque :

> And it is because I have in mind all those thousands of persons, not unlike myself, who work in the vulgar and meaningless bustle of offices, shops and homes, and who are not always sure whether a sentence is Literature or whether it is just sheer flapdoodle, that I have adopted the method perfected by the late Herr Baedeker, and firmly marked what I consider the finer passages with one, two or three stars. In such a manner did the good man deal with cathedrals, hotels and paintings by men of genius. There seems no reason why it shoud not be applied to passages in novels.
>
> It ought to help the reviewers too[10].

Et Stella Gibbons de signaler les quelques morceaux de bravoure où se font entendre les vrais accents de la Littérature, ceux où résonne la vraie noblesse de la créature, face à la vraie

immensité de la nature, le long des vraies périodes du vrai style. Le narrateur de *A Handful of Dust* est à l'évidence de l'espèce contraire. Jamais, au grand jamais, il ne se mettrait ainsi en avant, même pour rire. Son plaisir, il le trouve dans l'effacement, et c'est là aussi qu'il invite et incite le lecteur à venir découvrir le sien. Dans la parenthèse actuellement examinée, il est tout entier.

Structurellement, d'abord, si l'on veut bien relire toute la section de la narration dans laquelle la parenthèse apparait (pp.16-21), on s'apercevra qu'elle est à la charnière des deux épisodes qui constituent ladite section, - épisodes dont, si l'on veut bien relire toute la partie du chapitre à laquelle appartient la section formée par eux (I, pp.114-38), on s'apercevra également que, vu la méthode appliquée partout ailleurs pour procéder à cette division de la partie en sections, ils eussent dû être scindés et former chacun une section distincte. Au lieu, donc, de la séparation en unités narratives autonomes et solidaires que marque ordinairement une ligne passée en blanc, on voit ici la parenthèse, tout en épiloguant sur le premier épisode, ne pas le clore mais le souder au suivant. Il n'est que de comparer les phrases d'ouverture de ces deux épisodes :

> All over England people were waking up, queasy and despondent (p.16) -
>
> Outside, it was soft English weather ; mist in the hollows and pale sunshine... (p.18 ; la phrase se déroule en un paragraphe assez long) -

pour se persuader de leur caractère également introductif. Ce qui permet alors d'avancer l'hypothèse que la parenthèse est mise à la place du blanc, à la place du vide, dont elle annulle la fonction en l'usurpant. Et si l'hypothèse est vérifiée, force est de constater que la parenthèse, cet écart, parasite l'espace naturel d'écartement dans le texte, qu'elle bouche ce qui, d'après le modèle de composition de toute la partie du chapitre, était de nature interstitielle. Point n'est question d'en faire le reproche au narrateur, il est maître de son affaire. Ce que l'on souhaite mettre en évidence, ce n'est pas un défaut de construction, mais une particularité qui, en tant que telle, s'offre à l'analyse. C'est un indice. Il dit que le narrateur absent est présent, que le narrateur impersonnel est là en personne. Occasion fugitive d'apercevoir et d'estimer, s'il en a, sa subjectivité.

Deux interprétations sont possibles. Ou bien le narrateur est là par mégarde, pris au piège de sa propre subtilité d'écriture et, quoi qu'on juge de l'ambiance qui règne dans sa parenthèse, même s'il a l'air de frétiller on saura bien qu'il est penaud. Ou bien, au contraire, le narrateur s'est mis là exprès, et sa parenthèse est comme ces images de chasse où il faut rechercher le chasseur caché dans les feuillages, et même s'il fait mine de ne pas vouloir se laisser reconnaître on saura qu'il est soumis à la règle du jeu qui veut qu'on se montre lorsqu'on est vu. En

songeant à la maestria coutumière de ce narrateur, on n'hésitera pas à opter pour la seconde explication.

Tout, en effet, dans l'usage de cette parenthèse concourt à lui donner statut de phylactère, la banderole sur laquelle est écrit ce qui se passe dans la scène représentée. Tandis que de par toute l'Angleterre etc... Tony s'éveille et se rend dans la chambre de Brenda : premiers déjeuners, premières tendresses (néréide... *vide supra*), premiers propos, - et premières impressions du lecteur (*ses* premières impressions directes, mais il a déjà eu celles de Mrs Beaver et de Jock Grant-Menzies), impressions un peu mélangées... Mais non, tout va bien, c'est Brenda qui le dit. *Finis*. Justement pas :

> (These scenes of domestic playfulness had been more or less continuous in Tony and Brenda's life for seven years.)

C'est-à-dire que le lecteur qui, dès avant d'être mis en présence de Tony et Brenda, disposait déjà de deux témoignages contradictoires par oui-dire, reçoit, alors même que son propre jugement est en cours, un troisième témoignage, à la fois anonyme et apodictique, qui ne peut provenir que, soit d'une auto-production du texte, soit du narrateur.

Le narrateur profère-t-il la parenthèse, comme l'on voit sur une enluminure un phylactère dérouler des paroles qu'on ne peut attribuer qu'à l'ange qui n'a d'autre raison de figurer dans la scène que de dire quelle est est? Ou bien la parenthèse est-elle pareille à ces inscriptions qui dans d'autres enluminures figurent dans le décor de la scène dont elles disent quelle est l'est sans pourtant en faire partie ? En d'autres termes, l'énonciateur de la parenthèse est-il une *persona* médiatique du narrateur, ou bien le narrateur lui-même ? La réponse qu'on voudra faire à cette question modifiera l'idée qu'on se fait de la subjectivité du narrateur, mais non de la réalité d'une présence, ni de la teneur et de la destination d'un message.

La perfection de la sélection et de l'agencement de chacun des termes de cette phrase simple et simplement entre parenthèses, est telle, que mot après mot une image de l'énonciateur invisible est tracée. Sa subjectivité-même y est mutine, et domestique, et plus ou moins continue, et démonstrative, et scénique, et vitale. Et irrésistible. Mais moins on y résiste, plus elle renvoie à ce qu'il y a de théâtral, d'aliéné, de triste, d'accidenté, d'illusoire, de mortel, dans sept années de vie commune. Ou dans une poignée de poussière. On ne rit pas, on sourit. On croit sourire d'aise et, de l'avoir fait et de l'avoir cru, on sourit de malaise. Quand le narrateur-chat fait savoir qu'il est là, qui danse ? Même s'il ronronne [11].

La *bravura,* dont le personnage narrateur de la nouvelle de Katherine Mansfield redoute l'apprêt, et dont l'auteur narrateur du roman de Stella Gibbons s'amuse de la pompe, c'est, pour

le narrateur, qui n'est ni personnage ni auteur, de *A Handful of Dust*, du chiqué. La seule forme qu'il en adopte, isolable dans la mesure où elle n'est pas dépourvue de tout caractère ostentatoire, c'est la "fausse corde" du *sotta voce,* la "corde vocale supérieure" du mentir vrai. Ainsi rend-il de ces "choses dont on ne peut rendre ni l'esprit ni la manière", parmi lesquelles le spectre de la norme.

Au terme de ces notes, peut-être s'attendait-on à un portrait en cap du narrateur, à la fiche signalétique de sa subjectivité. Mais il n'y a qu'une seule certitude qui ne soit pas une présomption : ce n'est pas une voix blanche.

---

1 - Lee T.Lemon, *A Glossary for the Study of English* (Oxford: O.U.P., 1951), - Literary Types, Miscellaneous Modes, p.35.

2 - T.S. Eliot, "Ben Jonson", 1919, cité dans *Webster's Dictionary of Synonyms* (Springfield: Merriam, 1951), - article "*wit* ", p.890.

3 - H.W.Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage*, 1926, (Oxford: O.U.P., 1958), article "*humour* ", pp.240-241.

4 - Kant, *Critique de la Raison Pratique*, 1, 1, cité dans *Grand Dictionnaire Encyclopédique* (Paris: Larousse, 1985), tome 14, article "subjectif", p.9851.

5 - Alain Blayac, "Form of Comedy and Satire in Evelyn Waugh's Novels", *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, Documents 2, 1986, p.104, 107, 108. (Nous nous sommes permis de traduire nos emprunts); la maxime de Waugh provient de son article "Chesterton", *National Review*, X, 1961, p.251.

6 - Tout ceci est parfaitement démontré par Fiona MacPhail, "Quotation and Allusion in Henry Green's *Blindness*, *L'Ente et la Chimère. Aspects de la Citation dans la Littérature Anglaise*, (Centre de Publications de l'Université de Caen, 1986); en particulier en ce qui concerne la difficulté à identifier la *persona* ou masque comme personnage ; le rôle du titre et de l'épigraphe : "for these are privileged places in that they are non places, neither entirely real nor entirely fictional, but partaking of the nature of both, and so, bearing comment, and so, inviting comment" ; et enfin : "that floating no man's land that extends somewhere in the middle of the chain that runs from author to work".

7 - On voudra bien nous pardonner de ne pas avoir poursuivi l'enquête proustienne jusqu'à son terme (par exemple, l'équivalence établie entre Beaver et Todd, forces mortifères centrifuge et centripète), et surtout de n'avoir pas même entamé les enquêtes arthurienne et dickensienne dont, malgré leur spécificité, le mode de fonctionnement est analogue. La lexicologie, quand il s'agit de *Hard Cheese on Tony*, joue le même rôle que la littérature pour éclairer ce qu'il y a de subjectif dans l'impersonnalité citationnelle.

8 - Fowler, op.cit., article "parenthesis", p.421.

9 - On ne trouve pas de parenthèse en tête de phrase, car l'ouverture d'une parenthèse instaure un espace clos, un "inscape", et c'est sa fermeture qui rouvre l'espace à l'écriture. Une parenthèse initiale n'est concevable qu'au tout début du livre, et à condition de ne se

refermer avec lui : ce serait alors la parenthèse du pacte; celles que nous analysons en sont des symboles épars.

10 - Stella Gibbons, *Cold Comfort Farm* , 1932 (Harmondsworth: Penguin Books, 1956), - "Foreword", pp. 8-9.

11 - "Des observations minutieuses ont permis de recenser chez le chat environ soixante quinze mimiques et attitudes différentes qui ont de messages parfaitement compréhensibles non seulement par les autres chats mais aussi par les êtres humains.

Le chat peut aussi s'exprimer avec sa voix. La nature exacte des cordes vocales n'est pas bien connue, mais l'on sait qu'il existe des cordes supérieures, ou fausses cordes, et des cordes inférieures, ou vraies cordes. Il est probable que les miaulements sont produits par les vraies cordes, tandis que les fausses cordes seraient à l'origine du ronronnement. Tous les chats ronronnent, même si certains le font de manière inaudible.

Quelle que soit la méthode choisie, le chat arrive toujours à communiquer sans laisser planer de doute sur ses sentiments et ses intentions."

Angela Sayer, *Encyclopédie du Chat* (Octopus Books, 1979; traduction française Compagnie internationale du livre, 1981), - Physiologie et psychologie du chat: Moyens d'expression et de communication, pp.74-75.