



HAL
open science

Vernon Lee (Violet Paget,1856-1935) : une odyssée scripturale entre romantisme et modernité

Marie-Carmen Thue-Tun

► **To cite this version:**

Marie-Carmen Thue-Tun. Vernon Lee (Violet Paget,1856-1935) : une odyssée scripturale entre romantisme et modernité. Littératures. Université de la Réunion, 2010. Français. NNT : 2010LARE0016 . tel-00671392

HAL Id: tel-00671392

<https://theses.hal.science/tel-00671392>

Submitted on 17 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CARMEN THUE-TUN

VERNON LEE

(VIOLET PAGET, 1856-1935)

UNE ODYSSEE SCRIPTURALE

ENTRE ROMANTISME ET MODERNITE

Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat Nouveau Régime

Préparée sous la direction de

Mme le professeur Sophie Geoffroy

ANGLAIS – II^e section du CNU

Université de la Réunion. Novembre 2010

VERNON LEE

(VIOLET PAGET, 1856-1935)

UNE ODYSSEE SCRIPTURALE

ENTRE ROMANTISME ET MODERNITE

A Théa et Thimoté

REMERCIEMENTS

Mon étude de l'oeuvre de Vernon Lee (Violet Paget, 1856-1935) a obtenu l'approbation de madame Sophie Geoffroy, professeur des universités, spécialiste de littérature à l'Université de la Réunion. Elle dirige les recherches, particulièrement dans le domaine des études littéraires anglophones du XIX^{ème} siècle. Je lui exprime ma gratitude, et je remercie également monsieur Alain Geoffroy, professeur des universités, qui m'a accordé son soutien dans ce projet d'étude. La masse de documents m'a été fournie par l'intermédiaire du service du Prêt Entre Bibliothèques de l'Université de la Réunion. Mes remerciements sont également adressés à mesdames Sylvie Giraudeau, Joanne Guéné, et Anne Goulpeau, bibliothécaires très compétentes et sympathiques.

Au début de Novembre 2006, mes recherches m'ont conduite à la bibliothèque du British Institute de Florence. Je suis particulièrement reconnaissante envers madame Alyson Price, archiviste, et madame April Child, bibliothécaire, pour leur accueil chaleureux et leur vif intérêt porté à mon étude concernant cette éminente Victorienne, Vernon Lee (Violet Paget, 1856-1935). Le British Institute de Florence est fondé en 1917, sur les rives de l'Arno, par un groupe d'érudits britanniques et italiens désirant soutenir la position anglo-italienne, pendant la première guerre mondiale, par l'intermédiaire d'un échange culturel. En 1923, le roi George V accorde une chartre royale à l'institut. Aujourd'hui, il est ouvert aux étudiants et aux chercheurs de toutes les nationalités. « The Harold Acton Library » de cet institut est l'une des bibliothèques de l'Europe continentale possédant les plus grandes collections de livres anglais, avec plus de 50 000 volumes en libre consultation ou en prêt. Cette bibliothèque a pour but d'assurer le soutien spécifique des activités éducatives et culturelles, en fournissant des ressources relatives à la bibliothèque. Tout est mis en œuvre pour promouvoir et faciliter la compréhension des cultures britannique et italienne, au plus haut niveau possible. Effectivement, cette institution donne des cours d'anglais et d'italien, ainsi que des cours d'histoire de l'art. En outre, le programme culturel hebdomadaire inclut des conférences, des séminaires, des expositions, des concerts et des représentations théâtrales : toutes ces manifestations littéraires et artistiques ont lieu dans la belle salle Fiamma Ferragamo. De toute évidence, cet institut constitue un point important de contact entre les communautés toscane et anglophone.

Aux archives du British Institute de Florence, on trouve six collections provenant de donations, comme dans le cas de Vernon Lee. En effet, à sa mort, elle a fait don de quatre cents livres de sa bibliothèque personnelle. C'est avec une vive émotion que j'ai tenu dans mes mains des volumes originaux datant de l'époque victorienne, qui ont été lus par elle, et dont j'ai pu photographier les notes manuscrites qu'elle a faites dans la marge. Je remercie madame Alyson Price, qui a eu l'amabilité de me fournir une liste de soixante et une pages de références relatives aux livres légués par cette Victorienne. On y compte cinquante ouvrages de l'œuvre de Vernon Lee et trois-cent-cinquante livres traitant des Sciences Humaines (philosophie, anthropologie, psychologie, sociologie, linguistique, religion, Histoire) et aussi des livres critiques dans le domaine de l'art. Avec l'autorisation de cette archiviste du British Institute de Florence, j'ai exploité cette intéressante piste pour mieux saisir le cheminement de la pensée de cette Victorienne, telle qu'elle est reflétée dans ma thèse. En effet, c'est à partir de cette liste que j'ai pu commander des ouvrages de la bibliothèque personnelle de cet auteur par le service du Prêt Entre Bibliothèques de l'Université de la Réunion, et de les citer à l'appui de ma thèse.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION : LE CARREFOUR LITTERAIRE DE LA FIN DU XIX^{ème}	
SIECLE.....	10
PARTIE I – LA VOIE DU ROMANTISME	
Chapitre 1 – Evolution d’une romantique précoce.....	45
1.1 - Une romantique à l’esprit voltairien.....	46
1.2 - La quête du « Genius Loci ».....	51
1.3 - Le culte du « Genius Loci ».....	59
1.4 - Le fluide secret du « Genius Loci » : ésotérisme.....	65
Chapitre 2 – Soleil noir de la solitude.....	73
2.1 - Malaise existentiel dans la sphère familiale.....	75
- <i>Otilie</i> , « un roman confessionnel ».....	77
2.2 - Mal-être dans la sphère sociale.....	84
- « Du complexe d’Œdipe féminin » au lesbianisme,	
chez Vernon Lee.....	87
2.3 - Analyse sociocritique de « l’inversion sexuelle ».....	94
2.4 - L’amour et l’homosexualité dans la fiction leeienne.....	100
2.4 (a) « La reine amazone » : puissance virile de la femme.....	102
2.4 (b) - La psychologie comportementale des femmes,	
dans <i>Miss Brown</i>	104
Chapitre 3 – Généalogie littéraire.....	113
3.1 - Sous la houlette d’Henrietta Camilla Jackson Jenkin.....	114
3.2 - Les pères spirituels :	
Eugène Lee-Hamilton, Walter Pater, et Henry James.....	120
3.2 (a) - Eugène Lee-Hamilton.....	121
- Une interaction bénéfique.....	122
- Regards divergents sur l’histoire littéraire.....	123
3.2 (b) - Walter Pater.....	126
- Convergence de points vue sur l’histoire de l’art,	

entre Pater et Lee.....	127
- Etude comparative du concept de l'esthétique chez Pater et Lee.....	131
Aux sources de l'esthétique : de Platon à Wordsworth.....	132
Le concept de l'amour spirituel chez Platon.....	133
Le concept de la contemplation esthétique, de Platon à Wordsworth.....	134
La théorie des Idées de Platon.....	136
- Analyse comparative du concept de la beauté chez Pater et Lee.....	141
- L'empathie dans la perception esthétique selon Vernon Lee.....	146
3.2 (c) - Henry James.....	150
- Vernon Lee et Henry James, experts de la critique littéraire.....	151
3.2 (d) - Le cercle des James	
et les pères fondateurs de la « New psychology ».....	159
3.2 (e) - Etude comparative:	
l'évolution du réalisme psychologique dans l'écriture de V. Lee	
et dans celle d'H. James.....	165
- Vernon Lee: le réalisme subjectif,	
dans le contexte de « la New psychology ».....	165
- Henry James: le réalisme subjectif,	
dans le contexte de la « New psychology ».....	172
3.2 (f) – Etude psychanalytique du fantastique leeien.	
Etude thématique : hallucinations et fantômes victoriens.....	176
L'écriture de Vernon Lee dans la littérature de la Décadence.....	177
Le regard ensorcelant d'un portrait, dans « <i>Amour Dure</i> ».....	180
Le pouvoir d'un fascinant portrait, dans « <i>Oke of Okurst</i> ».....	184
Le magnétisme du regard, dans le portrait de <i>Louis Norbert</i>	187
Le pouvoir envoûtant de la voix dans « <i>A Wicked voice</i> »	
et « <i>The Virgin of the Seven Daggers</i> ».....	189
« <i>The Doll</i> »: le motif de la poupée semblant douée de vie.....	191
3.2 (g) - « <i>The mysteries of the subconscious</i> » (Vernon Lee).....	195
3.2 (h) - L'analyse du rêve, dans <i>Miss Brown</i>	200
3.2 (i) - Antagonisme entre Vernon Lee et Bernhard Berenson.....	203

PARTIE II – LA VOIE DE LA DIFFERENCE

Chapitre 1 – Emancipation de la tutelle de Henry James	213
1.1 – Henry James et les femmes-écrivains.....	215
1.2 – La critique du mentor.....	218
1.3 – Vernon Lee : une écriture basée sur la psychologie comportementale.....	230
Vernon Lee : la motivation du lecteur.....	231
Vernon Lee : l’art de la manipulation de l’esprit du lecteur.....	235
La réception de l’œuvre et l’acte de lecture.....	241
Processus psychologique dans l’acte de lecture.....	244
Chapitre 2 - Ecrivain et témoin de son époque :	
la grande querelle de l’esthétisme	250
2.1- Sensualisme érotique de la poésie préraphaélite.....	251
2.2- Art et vie : révolte de Vernon Lee contre l’esthétisme préraphaélite.....	261
2.3 – L’art pour l’art: paradoxe apparent chez Vernon Lee.....	271
Chapitre 3 – « Les Filles de la Décadence »	279
3.1 – Une écriture féminine en gestation.....	284
3.2 – « Lady Tal » : étude de la différence sexuelle par Vernon Lee...	288
Chapitre 4 – Vernon Lee : la longue marche vers l’égalité sexuelle	295
La réaction de Vernon Lee contre le darwinisme.....	296
Vernon Lee : une humaniste libérale.....	308

PARTIE III – LA VOIE DE LA SUBVERSION

FEMINISME ET SUBVERSION DANS LA FICTION

DE VERNON LEE.....

Chapitre 1 – Vernon Lee : une écriture féminine de l’identité sexuelle	318
1.1 – Bref historique de l’espace graphique féminin.....	319
1.2 – Etude du concept de l’ « écriture féminine ».....	325
1.3 – L’écriture leeiienne : une écriture féminine avant-gardiste.....	330
1.4 – « The Woman Question » : une plaidoirie du droit à la différence par Vernon Lee.....	333

1.4 (a) – Les causes de la dépendance financière de la femme.....	334
1.4 (b) – Démythification de la création d’Eve.....	336
1.4 (c) – Image de la <i>Femme nouvelle</i>	340
Chapitre 2 – L’écriture féminine de Vernon Lee : une écriture subversive.....	354
2.1 – Modernité, Modernisme et Postmodernisme.....	355
2.2 – la Question de la Femme ou le droit à la « différence » selon Derrida.....	360
2.3 – Vernon Lee : une écriture d’anticipation vers le postmodernisme.....	364
2.3 (a) - L’écriture politique de Vernon Lee.....	366
2.3 (b) - La théorie de la Déconstruction de Jacques Derrida.....	368

**PARTIE IV – LE FANTASTIQUE SUBVERSIF DE VERNON LEE :
LA FRAGMENTATION DE L’IDENTITE FEMININE DANS « PRINCE
ALBERIC AND THE SNAKE LADY » (1896-1904), « AMOUR DURE » (1890) et
« DIONEIA » (1890)**

Etude épistémologique: Le concept de la fragmentation de l’identité féminine, à travers l’étude de deux mythes ophidiens, la « femme-serpent » et la Méduse.....	376
- Une sémiotique de l’identité féminine.....	377
- Les fonctions du mythe et le thème de la fragmentation de l’identité féminine.....	379
- L’univers sémiotique du fantastique.....	382
- La représentation de la « femme-serpent » et de la Méduse dans la fiction fantastique de Vernon Lee.....	384

Chapitre 1 – Les origines de la fragmentation de l’identité féminine	391
1.1 – Aux sources du mystère de la féminité : Lilith et Eve.....	393
1.2 – Le regard de Méduse : l’inquiétante étrangeté du féminin.....	399
Chapitre 2 – « Prince Alberic and the Snake Lady » (1896-1904): une double tragédie de la fragmentation.....	410

2.1 – Le contexte spatio-temporel de la légende	
« Prince Alberic and the Snake Lady ».....	411
2.2 – La décollation de Snake Lady, symbole de la fragmentation	419
2.3 – La subversion de la Bible, d’Eve à Salomé	421
Chapitre 3 – « Amour Dure » (1890) :	
La fiction fantastique de Vernon Lee entre mythe, science et Histoire.....	429
3.1 – Medea da Carpi : une femme fatale de la Renaissance.....	432
3.2 – La plaidoirie de Spiridion Trepka.....	438
3.3 – La subversion de l’histoire.....	443
3.4 – La déconstruction du mythe de la castration.....	450
Chapitre 4 – « Dionea », la fatale beauté vénusienne » (1890).....	456
4.1 – L’inquiétante étrangeté de Dionea.....	458
4.2 – La fragmentation de l’identité féminine et la déconstruction de la théorie freudienne du complexe de la castration, dans « Dionea ».....	460
4.3 – La déconstruction de la théorie freudienne de « l’inquiétante étrangeté » du féminin.....	464
CONCLUSION : VERNON LEE,	
UNE FEMME-ECRIVAIN A LA CROISEE DE DEUX SIECLES.....	474
Bibliographie.....	485
Rappel des abréviations des titres d’ouvrages.....	511
<i>Index nominum</i>	513
<i>Index rerum</i>	523

INTRODUCTION

LE CARREFOUR LITTERAIRE DE LA FIN DU XIX^{ème} SIECLE

Literature is the universal confidant,
the spiritual director of mankind.
(Vernon Lee, *The Handling of Words*: 107)

L'ère victorienne est une période de bouillonnement intellectuel, philosophique et religieux, qui produit l'un des temps forts de l'Histoire des idées en Angleterre. Vernon Lee (1856-1935) est une femme étonnante à plus d'un titre. Lorsque le lecteur découvre son œuvre, il constate l'ampleur de l'érudition de cette femme de lettres anglaise, essayiste, nouvelliste, romancière, critique littéraire, spécialiste de l'Histoire de l'art et dramaturge. Son œuvre éclectique compte une cinquantaine d'ouvrages. Son érudition est liée à sa soif de connaissances et à sa grande curiosité intellectuelle, si l'on se réfère aux quatre cents livres qu'elle lègue à la bibliothèque du British Institute de Florence, à sa mort¹. Ces ouvrages traitent de sujets très variés, dans les domaines littéraire et scientifique (philosophie, psychologie, sciences sociales, économie, linguistique...), et ils sont écrits dans diverses langues. En fait, elle parle couramment l'anglais, le français, l'allemand et l'italien – elle maîtrise en particulier le toscan pur².

¹ Vernon Lee lègue quatre cents livres de sa bibliothèque personnelle à « The Harold Acton Library », une des bibliothèques du British Institute de Florence, qui les acquiert à sa mort. Ce sont des ouvrages littéraires, philosophiques et scientifiques, écrits en français, en anglais, en allemand ou en italien.

² V. Colby, *Vernon Lee. A Literary Biography*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003. (« Her spoken Italian was pure Tuscan. » [Colby, 2003: 49]).

Vernon Lee est née en France, à Château Saint Léonard, près de Boulogne sur Mer³. Elle est issue du second mariage de sa mère. En effet, Matilda Paget, est la veuve du capitaine Lee-Hamilton ; de leur union est né un fils, James Eugene, en 1844. Le père de Vernon Lee, Henry Ferguson Paget, a une ascendance française, étant donné que son père était issu d'une famille de nobles, les Fragnier. Expatrié en Angleterre pendant la Révolution française, ce dernier prend la nationalité anglaise, sous le nom de Ferguson Paget. Matilda Paget est la fille d'Edward Hamlin Adams, qui a fait fortune comme exploitant de plantations jamaïcaines. On peut donc faire le rapprochement entre le pseudonyme de Violet Paget, Vernon Lee, et le nom de famille de son demi-frère.

Elle devient cosmopolite grâce aux voyages et à sa quête du *Genius Loci* (le « Génie des Lieux »). Ce sont les tropismes centraux de l'œuvre de cette post-romantique. Lorsque son biographe, Peter Gunn, parle de la personnalité de Vernon Lee, il résume sa pensée en trois adjectifs, « cosmopolitan, intellectual, victorian » (Gunn, 1964 : 5)⁴. Comme beaucoup de Victoriens, elle a un style de vie très cosmopolite : elle voyage souvent en Angleterre, en France, en Allemagne, et aussi en Espagne. Mais c'est en Italie qu'elle passe la majeure partie de sa vie et où elle meurt, dans sa villa de Florence « Il Palmerino ». C'est pourquoi le fil directeur de notre recherche relève des relations entre fiction, art et vie, telles que les conçoit Vernon Lee, dans *The Handling of Words* : « Literature is the universal confidant, the spiritual director of mankind. » (Vernon Lee, *Words* : 107)⁵. Point par point, après six années de recherches, il a fallu tisser une toile englobant l'œuvre abondante de Vernon Lee, qui fait l'objet de notre étude. Nous nous proposons de retracer une véritable odyssée cognitive et scripturale, à travers l'univers leeien, entre Romantisme et modernité.

³ Cette biographie sommaire est extraite de la préface à *Vernon Lee's Letters*, écrite par Irene Cooper Willis (ed.). London : privately printed, 1937 (Voir p. v-vi.)

A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation, *Letters*.

D'autre part, nous emploierons aussi des abréviations des titres d'ouvrages utilisés tout au long de notre thèse. Nous signalons que nous en avons établi une liste de rappel, placée à la fin de la bibliographie.

⁴ P. Gunn, *Vernon Lee: Violet Paget, 1856-1935*. London: 1964

⁵ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *Words*, au lieu de *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (Vernon Lee, 1923. Rpt. 1968).

Toutes les traductions des ouvrages de Vernon Lee sont de Carmen Thue-Tun. D'autre part, concernant l'harmonisation typographique, nous utiliserons uniquement les guillemets français pour les citations courtes (phrases isolées, en français ou en anglais) et pour les mots cités, empruntés à divers ouvrages.

Notre problématique est axée autour de deux fils conducteurs. D'une part, quel regard Vernon Lee porte-t-elle sur la société, dans le contexte historique de la fin du XIX^{ème} siècle ? Et d'autre part, dans quelle mesure les changements qui surviennent dans cette société influencent-ils son écriture ? Pour répondre à ces questions, nous devons tenir compte de la pensée moderne qui anime cette période. Effectivement, il faut parler de « l'idée de transition, d'ouverture et de modernité », comme le suggère Peylet, puisque « des écrivains du XX^{ème} aussi importants que Claudel, Gide, Valéry, Proust, et les Surréalistes, illustreront ou reconnaîtront la relation étroite qui unit la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle » (Peylet, 1994 : 12-3)⁶. L'écriture de Lee se situe donc dans un contexte post-romantique et pré-moderne. Aussi, tout au long de la thèse, nous ferons appel à un socle théorique s'appuyant sur la sociocritique. En outre, la méthode comparative nous permettra d'ancrer sa pensée dans la temporalité, de mieux saisir son évolution, et donc de définir la modernité de son écriture tout au long de la thèse.

Contexte historique et socio-culturel

La fin-de-siècle dite « décadente » est comprise entre 1880 et le début de la première guerre mondiale. Toutefois, il y a une confusion parmi les critiques littéraires concernant l'appellation appropriée de cette période. Pour certains, les années 1890 – les « Yellow Nineties » – marquent la fin d'une époque, la décadence, et pour d'autres, elle est le début d'une période nouvelle. En fait, on peut dire qu'elle est une ère de transition entre le Romantisme et le Modernisme, si l'on considère le fait que certaines œuvres des romantiques ont été publiées à titre posthume, sous le règne de la reine Victoria qui commence en 1837 – en particulier *The Prelude* de Wordsworth, publié à titre posthume en 1850. On peut donc dire que les « Nineties » sont tributaires du Romantisme et parler d'héritage en ce qui concerne l'inspiration et l'imaginaire des écrivains victoriens de la fin de siècle « décadente ». Cela est vrai pour Vernon Lee, encouragée mère par sa mère, Mrs Paget, à prendre Mme de Staël (1766-1817) comme égérie, dès son adolescence (« My mother made up my mind that I was to become, at the very least, another de Staël. » [Vernon Lee, *Words*: 301]). Cette illustre femme-écrivain unit en effet tout l'héritage du Siècle des Lumières aux grandes aspirations

⁶ G. Peylet, *La littérature fin-de-siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*. Paris: Librairie Vuibert, 1994.

romantiques, à travers sa vie et son œuvre. D'autre part, il existe une affiliation certaine entre les courants de pensée du début du XIX^{ème} siècle et ceux de la fin du XIX^{ème} siècle. Aussi, l'écrivain est marqué par la civilisation et la culture de son époque, dont il est le témoin privilégié. Concernant Vernon Lee, sa longévité exceptionnelle lui permet de traverser les périodes victorienne et édouardienne, remarquables au point de vue artistique et littéraire.

Le début du XIX^{ème} siècle accueille la naissance du Romantisme anglais, courant culturel, littéraire et artistique, qui a débuté en 1798, avec la publication des *Lyrical Ballads* composées par William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge. Le Romantisme n'est pas une école, même s'il est considéré comme un important courant de pensée qui influence la culture et l'art de l'Europe. Il marque la création littéraire de la fin du XVIII^{ème} siècle en Allemagne (Friedrich Leopold Novalis, 1772-1801 ; Ludwig Tieck, 1773-1853; Heinrich Heine, 1797-1856...). Il en est de même en Angleterre avec William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1824), Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821)... Parmi les grands représentants du Romantisme français figurent Stendhal (Henri Beyle, 1783-1848), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885), Théophile Gautier, (1811-1872)... En Italie, Alessandro Manzoni (1785-1873), et Giacomo Leopardi (1798-1837) font partie de la génération des grands Romantiques.

Le mouvement romantique est profondément enraciné dans l'Histoire, étant donné les idées nouvelles étroitement liées aux révolutions qui secouent l'Europe dès le XVII^{ème} siècle. En effet, un souffle libéral dû aux mouvements révolutionnaires se répand en Angleterre avec la « Glorious Revolution » de 1688, et en France avec la Révolution de 1789⁷. Au début du XIX^{ème} siècle, les Romantiques adoptent une

⁷ C'est dans ce contexte historique que Jeremy Bentham (1748-1842) développe sa théorie de l'utilitarisme, concept basé sur la nécessité de soumettre au critère public toutes les nouvelles mesures législatives. Sa théorie du « principe du plus grand plaisir pour le plus grand nombre de gens » – telle qu'elle est exposée dans *Introduction of Morals and Legislation* (1789), traduite en France sous le titre *Principe de Morale et de la Législation* – relève de la philosophie démocratique, montrant qu'il ne peut y avoir de conflit entre l'intérêt de l'individu et celui de la communauté, car si l'un et l'autre fondent leur action sur « l'utilité », leurs intérêts seront identiques. En fait, Bentham présente cette théorie comme l'argument fondamental pour affirmer que tout législateur doit avoir comme objectif le bien-être social. On peut également se référer à William Godwin (1756-1836), qui lui fait écho tout en étant plus extrémiste dans son exhortation à la justice sociale, comme dans *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness* (1793).

tendance libertaire particulière. Incontestablement, la littérature a son ancrage dans la civilisation : elle a toujours été le témoin privilégié de son évolution. Du point de vue social, politique et historique, le XIX^{ème} siècle en Angleterre est une période où la société est extrêmement contrastée : les historiens s'accordent à dire que la révolution industrielle, qui a contribué à faire d'elle le plus riche pays industrialisé en Europe, à partir de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle, a eu des effets négatifs pour la classe ouvrière. S'il est vrai que le prolétariat s'est développé avec la grande industrie, il est tout aussi vrai que le malaise social s'est aggravé avec l'évolution de cette révolution économique, jusqu'au XIX^{ème} siècle, causant la croissance du chômage et de la misère dégradante. Il en résulte un déséquilibre et un sentiment de révolte parmi les défavorisés et aussi chez les poètes romantiques, qui se replient sur eux-mêmes pour y puiser une source de moralité différente, parce qu'ils sont favorables à une politique révolutionnaire. Ils militent à travers une idéologie que l'on retrouve chez Wordsworth, dans *Lyrical Ballads* (1798) – par exemple, « The Thorn », ou encore The « Mad Mother » – et chez Coleridge (« The Dungeon »). Ils donnent la parole aux humbles et aux victimes de la société, comme le fera plus tard Victor Hugo dans *Les Misérables*. La sublimation des sentiments de révolte intérieure conduit les écrivains de cette époque à une écriture orientée vers des buts altruistes ou spirituels.

Lyrical Ballads est une collection de poèmes des co-auteurs Coleridge et Wordsworth. Ce dernier en écrit la préface, qui constitue le manifeste du Romantisme anglais. Il insiste particulièrement sur le fait que l'idéologie romantique est axée sur la création d'œuvres qui soient à la portée d'un public plus large, et non destinées à une élite seulement. En effet, l'idéologie wordsworthienne a une visée sociale, comme on le constate à travers sa quête de l'identité réelle du poète :

What is a poet? He is a man speaking to men: a man who has a greater knowledge of human nature [...] and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him, delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings-on of the universe. (Wordsworth, Ed. by Hayden 1977 : 877)⁸

⁸ W. Wordsworth, *The Poems*. Volume One. Edited by John O. Hayden. London: Penguin Books, 1977. Il convient de préciser qu'Hayden, qui est l'éditeur de *The Poems* Volume One, de William Wordsworth, présente la préface à *Lyrical Ballads*, qui a été modifiée par ce dernier, en 1802, lors de la troisième édition : pp. 867-917).

Pour Wordsworth, le poète est « un homme parlant aux autres hommes », pour leur faire partager ses « passions », dans le sens de l'universalité (« as manifested in the goings-on of the universe »). Pour lui, le lyrisme est une manière passionnée, poétique, de sentir et de vivre, qu'il convient d'exprimer à travers un langage simple, pour mieux communiquer avec les autres (« the spirit of life that is in him »). Pour cela, il préconise une écriture rejetant la « diction poétique » (*poetic diction*) d'une poésie de l'élitisme, héritée du XVII^{ème} siècle (forme néoclassique) et toujours en usage chez les poètes du XVIII^{ème} siècle, chez Dryden ou Pope, par exemple. Dans sa préface à *Lyrical Ballads* (troisième édition, 1802), Wordsworth donne son point de vue sur l'art poétique : « The distinction of rhythm and metre is regular and uniform, *and not*, like that which is produced by what is usually called *poetic diction*, arbitrary and subject to infinite caprices upon which no calculation whatever can be made. » (Wordsworth, Rpt. 1977: 876. Nous soulignons.) Précisément, en poésie, les Romantiques soutiennent que la rime fige la pensée dans une structure close et autarcique et qu'elle doit être remplacée par le vers libre (*blank verse*), tel qu'on le trouve dans les grandes œuvres, telles que *The Prelude* (1798-1805) de Wordsworth, *The Rime of the Ancient Mariner* (1797-98) de Coleridge, *Prometheus Unbound* (1820) de Shelley, *Idylls of the King* (1859) de Tennyson, par exemple. On retrouve, dans l'inspiration des deux piliers du Romantisme que sont Wordsworth et Coleridge, l'influence de l'idéal démocratique de la Révolution française. En effet, le Romantisme est une manifestation contre le Classicisme, perçue à travers la volonté de libérer l'art et la littérature, non seulement en abolissant les niveaux de style (élevé, moyen, bas), mais aussi en supprimant la hiérarchie des genres et des formes.

La pensée moderne reflétée dans la littérature est engendrée par la société de la fin-de-siècle, qui voit l'émergence d'une génération assistant à la mutation graduelle des mentalités et à la décadence de leur époque. Dans la société victorienne marquée par le capitalisme, le paupérisme ne cesse de s'accroître. Monica Charlot et Roland Marx soulignent que « la société victorienne est d'essence inégalitaire » et que le malaise social est à son paroxysme (Charlot et Marx, 1979 : 45)⁹. Il en résulte une division de la Grande-Bretagne en « deux nations » – c'est-à-dire les riches et les pauvres – pour reprendre l'expression de Benjamin Disraeli, dans son ouvrage *Sybil : or The Two*

⁹ Charlot, Monica et Roland Marx, *La Société Victorienne*. Paris: Armand Colin, 1979.

Nations (1845). Cela aboutit aux conflits de classe et aux aspirations profondes à des réformes sociales.

La période victorienne est perçue comme une période de mutation, où les écrivains peuvent être répartis en deux groupes, selon Elisabeth Angel-Perez¹⁰ : d'une part, ceux qui adhèrent à l'esprit victorien du laissez-faire économique, et d'autre part, ceux qui se révoltent contre lui. La littérature qui suit la première tendance s'inscrit dans le droit fil de la morale établie sous le règne de la Reine Victoria, que marquent l'accession aux postes-clés de la société par la bourgeoisie et le processus rapide de l'industrialisation du pays, causant une mécanisation à outrance. Par exemple, c'est le cas de la poésie d'Alfred Tennyson (1809-1892), le successeur de Wordsworth dans la fonction de « Poet Laureate » à sa mort en 1850 (Angel-Perez, 2000 : 91). Tennyson chante la gloire d'une Angleterre triomphante dans *The Charge of the Light Brigade* (*La charge de la brigade légère*), publié en 1854.

D'autre part, les écrivains suivant la deuxième tendance s'opposent et s'élèvent contre le victorianisme, parce qu'ils ont une idéologie sociale, à l'instar des romantiques de la première génération, Wordsworth et Coleridge. Il naît dès lors des courants réformateurs parmi les philosophes, dont la figure de proue est Thomas Carlyle (1795-1881), qui développe sa philosophie politique à travers la dénonciation du matérialisme, ainsi qu'à travers une éthique du travail et de la solidarité au profit de la classe ouvrière, dans *Sartor Resartus* (1836) ou encore dans *Past and Present* (1843). La réaction vient également de l'historien économiste et philosophe, John Stuart Mill (1806-1873), dans le droit fil du benthamisme. Toute son œuvre s'inspire du libéralisme, particulièrement *Principles of Political Economy* (*Principes d'Economie Politique*) publié en 1848 et *On Liberty* (*La Liberté*, 1859). Son engagement politique et social est le catalyseur de la conscience de classe parmi les ouvriers, dans la mesure où il dénonce l'exploitation de l'homme par l'homme, à l'instar de John Locke (1632-1704) dans *Two Treatises of Government* (1690).

Dans la même lignée idéologique que Carlyle et Mill, s'inscrivent des écrivains tels que Matthew Arnold (1822-1888) et Gérard Manley Hopkins (1844-1889), qui donnent la parole aux humbles et aux victimes de la société. Dans son essai *Culture and Anarchy* (1869), Arnold critique vivement le victorianisme et particulièrement les

¹⁰ E. Angel-Perez, *Histoire de la littérature anglaise*. Paris : Hachette Livre, 2000 : 91.

« philistins », c'est-à-dire ceux qui ont pour préoccupation première le capitalisme effréné, qui se fait au détriment des vraies valeurs humaines telles que l'équité et la solidarité. Ce philistinisme est également critiqué par d'autres philosophes et penseurs de la fin-de-siècle: par exemple, dans *Sesame and Lilies* (1865) et *Fors Clavigera* (1871-1884) de John Ruskin, on retrouve la même exhortation d'un retour aux valeurs humaines, orientée vers l'éveil d'une conscience morale favorable à une législation du travail et de l'éducation appropriée, visant à réduire les inégalités sociales. En outre, rejetant les fausses valeurs des « philistins », la poésie d'Arnold et celle d'Hopkins reflètent leur quête de la transcendance. Dans « Dover Beach » (« La Plage de Douvres »), Arnold déplore la perte de la foi, dans une société qui s'enfonce dans l'incertitude d'un monde moderne axé sur le matérialisme des villes industrialisées. Pour sa part, Hopkins révèle sa quête de l'équilibre entre l'intérieur et l'extérieur, dans « The Windhover » (« Le Faucon-crécérelle », 1877).

En fait, la littérature victorienne présente de nombreux portraits de manufacturiers et d'hommes d'affaires, qui sont l'objet de satire : par exemple Mr Bounderby dans *Hard Times* (1854), ou Mr Podsnap dans *Our Mutual Friend* (1865), de Charles Dickens ; Mr Vincy dans *Middlemarch* (1871-1872) de George Eliot ; ou encore Walter Hamlin dans *Miss Brown* (1884) de Vernon Lee. Les ouvrages des écrivains (philosophes, romanciers, nouvellistes ou essayistes) témoignent de la crise spirituelle subie par la société victorienne, face à un matérialisme croissant. Ils contribuent incontestablement à assurer la continuité des progrès sociaux, comme la loi votée en 1834, « The Poor Law », pour aider les ouvriers en difficulté¹¹.

Sur la voie de la modernité scripturale

Il existe des analogies de sensibilités littéraires dues aux coïncidences de l'Histoire : en effet, comme en Angleterre, les problèmes du prolétariat français sont également liés à la grande industrie du XIX^{ème} siècle, comme nous le constatons, par exemple, dans la *Comédie Humaine* d'Honoré de Balzac, une collection de romans publiée entre 1829 et 1847. Cette œuvre est une analyse des causes historiques et psychologiques du dynamisme ou de la stagnation à l'intérieur d'une société. Que ce soit en France ou bien en Angleterre, une nouvelle idéologie polique s'installe dans la société de la fin-de-

¹¹ R. Marx, *Histoire de la Grande-Bretagne* (1980). Paris : Armand Colin/Mason, 1996: 205-6.

siècle « décadente ». Inévitablement, les aspirations à la liberté politique vont de pair avec celles qui contribuent à la liberté des formes littéraires. En Europe, les quatre décennies marquant le tournant du XX^{ème} siècle, de 1880 à 1920, englobent de nombreux écrivains et des cercles intellectuels. En Angleterre, le « Rhymers's Club » réunit les poètes français et anglais. Cette période peut être qualifiée d'esthétisante et de paroxystique à la fois, de par ses mouvements hétérogènes connus sous les appellations diverses : Réalisme, Naturalisme, Symbolisme, Ecole parnassienne, Préraphaélisme et Esthétisme décadent. Le cadre historique et littéraire, tel que nous l'avons décrit, met en exergue le malaise de la civilisation dans l'Angleterre victorienne. Et ce malaise a des répercussions sur la conscience des écrivains de cette époque. La révolte intérieure prend des formes extrêmes se manifestant à travers divers courants d'esthétique.

Etymologiquement, le Réalisme est un terme utilisé dans le domaine de l'art et de la littérature, pour expliciter le procédé d'imitation du réel suivant le concept aristotélicien et le refus des traditions qui « produisent des formes sclérosées, de plus en plus coupées de la réalité humaine. [...] Aussi l'art réaliste use-t-il souvent de la parodie ou du pastiche » (Gardes-Tamines et Hubert, 2002 : 171)¹². En fait, dès le XVIII^{ème} siècle, l'Angleterre au capitalisme industriel voit naître cette forme littéraire chez des romanciers tels que Samuel Richardson (*Pamela or Virtue Rewarded* (1740) ou Henry Fielding (*Shamela*, 1741). D'autre part, l'objectif de « l'art réaliste » [...] se définit dans son désir de saisir une réalité brute » (Gardes-Tamine et Hubert, 2002. : 171-2). Une telle conception conduit l'artiste à ne pas idéaliser le réel, car « l'art réaliste » tourne le dos aux idées abstraites, préférant le « Réalisme expressif » défini par Wordsworth comme « le flot spontané de puissants sentiments » (« the spontaneous overflow of powerful feelings »)¹³. En somme, dans « l'art réaliste », tous les aspects de la condition humaine sont dignes de considération et de représentation. A partir du milieu du XIX^{ème} siècle, cette théorie du « Réalisme expressif » se répand en littérature.

En France, le « Réalisme expressif » fait son apparition avec Balzac (*La Comédie humaine*, 1842). Et avec Flaubert (*Madame Bovary*, 1857) le Réalisme se transforme en Naturalisme dont la seule nouveauté est la place primordiale accordée à la physiologie et à l'hérédité¹⁴. Ce courant littéraire, dont Zola est le chef de file, voit sa

¹² J. Gardes-Tamine, et M.-C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002.

¹³ W. Wordsworth, 1977 : 871.

¹⁴ Gardes-Tamine et Hubert, 2002 : 131-3.

naissance en 1880 avec la publication du recueil d'articles, *Le Roman expérimental*, où Zola expose sa théorie du roman. *Nana* et *Thérèse Raquin* sont des chefs d'œuvre de ce genre. Mais d'autres écrivains y adhèrent aussi : Maupassant, Huysmans, Hennique, Céard, Alexis publient un recueil collectif, sous l'égide de Zola, intitulé *Les Soirées de Médan* (1880). Ce mouvement littéraire se répand naturellement outre-Manche.

La littérature victorienne débute avec l'accession au trône par la reine Victoria, en 1837. Elle connaît une période de réalisme inspiré par le positivisme : le bonheur naîtra pour l'homme de la connaissance des lois scientifiques et sociologiques. Ce genre d'écriture exprime une réaction contre le Romantisme et plus particulièrement contre les Romantiques de la deuxième génération (Byron et Keats)¹⁵ dont l'idéologie paraît fade et mensongère – par exemple l'exaltation du Moi, la sensibilité exacerbée qui porte le regard des Romantiques vers le monde des passions tumultueuses. En effet, les héros byroniens ténébreux, mélancoliques, voire suicidaires – à l'instar de Manfred, qui relève du personnage faustien frappé par la fatalité (*Manfred* (1817) – sont perdus dans une vie complètement coupée de la réalité.

Toutefois, il convient de souligner un point important chez les Victoriens : si cet aspect particulier de l'idéologie romantique est rejeté par certains écrivains du début du règne de Victoria, en 1837, d'autres font preuve de conservatisme littéraire. Il se crée ainsi deux tendances dans le monde de la créativité littéraire. La première est représentée par Emily Brontë (1818-1848), par exemple. En effet, dans son roman *Wuthering Heights* (1847), la romancière post-romantique donne à son personnage majeur, Heathcliff, le côté sombre et actif dans le mal du héros byronien, puisqu'il s'acharne aveuglément à détruire deux familles et leurs descendants.

La deuxième tendance, de 1837 à la fin du XIX^{ème} siècle, est celle des écrivains qui pensent que le sentimentalisme du genre n'a plus sa raison d'être, car leur préoccupation première est le monde réel où ils vivent. D'où la prédominance du réalisme dans la production littéraire de cette période. En effet, les problèmes soulevés par la condition prolétarienne les conduisent à réfléchir sur les maux de leur époque, à travers une idéologie sociale : c'est le cas de Charles Dickens – *Oliver Twist* (1837), virulente critique sociale focalisant sur le fonctionnement des « Poor Laws », *Hard*

¹⁵ Les poètes romantiques de la seconde génération comprennent Byron, Shelley et Keats. La première génération est formée par les poètes lakistes, considérés comme les piliers du Romantisme anglais: Wordsworth, Coleridge et Robert Southey.

Times (1854) ou *Great Expectations* (1861) – et de Mrs Gaskell (*Mary Barton*, 1848). Ces deux écrivains utilisent la parodie comme arme scripturale. A l’instar de Dickens et de Mrs Gaskell, Vernon Lee attire notre attention sur ce problème majeur de l’époque, dans *Miss Brown* (1884): elle présente l’opposition idéologique entre deux personnages majeurs, incarnés par le cousin de l’héroïne, Richard Brown, et Walter Hamlin. Le premier est un socialiste appartenant à la « Fabian Society »¹⁶, parce qu’il est engagé dans un combat en faveur des classes sociales défavorisées. Par contre Walter Hamlin, riche propriétaire terrien, fait preuve de cynisme envers les gens de « la classe inférieure » qu’il loge dans des « taudis insalubres » (Vernon Lee, *M. B.* II : 200)¹⁷. En fait, l’auteur dénonce la misère dégradante – « the petty miseries of village life » (*M. B.* II : 158) – en mettant en lumière l’énorme fossé entre nantis et démunis.

Plus moderne d’un point de vue formel, une évolution de l’écriture se fait dans le récit du roman social, au cours de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, « sous la pression de l’Histoire et de la Tradition » (Barthes, 1972 : 19)¹⁸. En effet, des changements s’opèrent dans la tradition littéraire, dans la mesure où les écrivains mettent l’accent sur les valeurs humanistes, comme le suggère Alan Friedman¹⁹ :

The roots of the change in the novel lie tangled deep in the modern experience. Causes in fields other than literature there doubtless were – a confluence of psychological, philosophical, scientific, social, and political causes, analogues, and explanations – some, if not all of them, bearing on each novel and every novelist. [...] But a shift in the literary vision of the ethical ends of experience has taken place. (Friedman, 1996. Introduction : 1)

La fin du XIX^{ème} siècle, perçue à travers le contexte socio-politique de la division des classes et de l’inégalité sexuelle, voit l’exacerbation des sentiments de révolte entraînant une réaction scripturale de la part des femmes-écrivains, en particulier. Elles sont toutefois soutenues par des écrivains et des philosophes animés d’une éthique sociale, qui combattent la misogynie, tels que John Ruskin, Thomas Carlyle et Matthew Arnold. Cette période de transition vers la fiction moderne voit la « confluence » des idées

¹⁶ « Dans la lutte des classes ouvrières, un groupe de socialistes prend de l’importance : la Société Fabienne » (R. Marx [1980], 1996 : 207).

¹⁷ *Miss Brown* (1884) de Vernon Lee est publié en trois volumes. A partir de cette page, nous utiliserons les abréviations suivantes: *M. B.* I (Vol. I); *M. B.* II (Vol. II); *M. B.* III (Vol. III).

¹⁸ R. Barthes, *Le Degré Zéro de l’écriture* (1953). Paris : Le Seuil, 1972.

¹⁹ A. Friedman, *The Turn of the Novel. The Transition to Modern Fiction*. New York: Oxford University Press, 1996.

philosophiques et du développement scientifique, en particulier celui de la psychologie, « la New Psychology », dont la SPR (« Society for Psychical Research », fondée par William Henry Myers, en 1882) et William James (frère d'Henry James) sont les précurseurs. Ce point sera développé dans la Partie I, Chapitre 3.2 (d).

D'autre part, la psychanalyse naît au cours de la dernière décennie du XIX^{ème} siècle, sous l'impulsion de Sigmund Freud (1856-1939). C'est ce qu'il explique dans son « Avant-propos à Theodor Reik », lorsque ce dernier publie *Problèmes de psychologie religieuse* (1919)²⁰ :

La psychanalyse est née du désarroi médical, elle surgit du besoin d'aider les malades nerveux auxquels le repos, les procédés hydrothérapiques et l'électricité ne pouvaient apporter aucun soulagement. Une expérience hautement remarquable de Joseph Breuer avait éveillé l'espoir de pouvoir les aider d'autant plus largement qu'on en comprendrait davantage sur la genèse, jusque-là non approfondie, de leurs symptômes de souffrances. Ainsi la psychanalyse, technique purement médicale à l'origine, se vit dès son début orientée vers l'exploration, vers la mise à découvert de corrélations étendues et cachées. Sa voie ultérieure la détournait, dans une mesure déconcertante pour le médecin, de l'étude des conditions corporelles de l'état de maladie nerveuse. Elle eut affaire à tout le contenu animique qui remplit la vie humaine, même celle des gens sains, normaux et surnormaux. (Freud [1916-1920], 1996: 211)

Dans cet article, Freud invite le lecteur à comprendre la psychanalyse à partir de l'étude de sa genèse. En fait, il s'était tout d'abord engagé sur les traces de Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière (Paris), de 1885 à 1886. Ce dernier avait publié *Etudes des centres fonctionnels du cerveau*, en 1885. Il se servait de l'hypnose comme expérience thérapeutique de « l'hystérie traumatique » (Freud, 1916-1920 [1996] : 184). Dans cet « Avant-propos à Théodor Reik », Freud fait référence à Joseph Breuer, qui est le coauteur de l'ouvrage qu'il a publié sous le titre *Etudes sur l'hystérie* (1895) : les deux experts se sont focalisés sur les racines même du mal, chez les gens souffrant de troubles psychologiques. Freud décide de renoncer à l'hypnose et de pratiquer sa méthode de la libre association des idées surgissant de l'inconscient du patient. La découverte de l'inconscient est à la base de la psychanalyse, comme il l'expose lors de la Conférence au troisième Congrès international de Psychologie à Munich, en 1897

²⁰ Voir S. Freud, *Œuvres Complètes. Psychanalyse* (1916-1920), Tome XV. Paris : Presses Universitaires de France, 1996 : 211.

(Freud, 1899-1900 [2003] : 666). L'étude de l'inconscient par Freud fera l'objet de notre étude dans la Partie I, section 3.2 (g).

Dans son approche du domaine scientifique, Vernon Lee fait preuve d'une grande curiosité en lisant la plus grande partie des ouvrages des penseurs contemporains, de Darwin à Freud. Dans sa lettre datée du 4 juillet 1894 et adressée à sa mère, elle lui parle de l'acquisition d'un livre traitant du darwinisme (« I am reading on Darwinism. » [V. Lee, *Letters* : 375]). En ce qui concerne Freud, elle possède une documentation critique de son œuvre, par exemple *The Freudian Wish and its Place in Ethics* par Edwin B. Holt²¹. Une étude sera consacrée aux théories de Darwin et à celles de Freud, dans la Partie I (Chapitres [3.2 (e) à 3.2 (i)]), et dans la Partie III (Chapitres 1 et 4).

Dans *Gospels of Anarchy*²², Vernon Lee parle de « la nouvelle science traitant la maladie et la mort de l'âme »²³. Le cas de paroxysme psychologique est développé par Vernon Lee dans « Oke of Okehurst » (1890), dans le cas de William par exemple. Comme Robert Louis Stenson, Henry James, George Meredith, et Thomas Hardy, Vernon Lee est l'écrivain de l'intériorité. Le roman moderne focalise davantage l'attention du lecteur sur l'évolution de l'état d'âme des personnages, alors que l'intrigue est très simplifiée, comme dans *Miss Brown* de Lee, qui est publiée en 1884, par exemple. Le roman est ancré dans la société victorienne de la fin-de-siècle « décadente ». Anne Brown, une jeune et belle gouvernante de dix-neuf ans, issue d'un milieu très modeste, rencontre Walter Hamlin, le peintre-poète préraphaélite, qui décide de faire d'elle une « lady esthète ». Aussi se charge-t-il de son éducation. Autour de ce noyau central, la romancière fait intervenir tout un éventail de personnages et divers événements : la vie londonienne de la jeune héroïne éponyme, dans le cercle des esthètes préraphaélites, puis la rencontre avec de précieux amis, ou encore avec la pernicieuse cousine de Walter, Sacha Elaguine, et enfin le projet de mariage entre Anne et Walter. En outre, l'analyse psychologique d'Anne Brown est l'élément diégétique que Vernon Lee exploite habilement pour tisser la toile des sentiments et des émotions.

²¹ E. B. Holt, *The Freudian Wish and its place in Ethics*. London: T. Fisher Unwin Ltd., 1915. Ce livre peut être consulté à la bibliothèque du British Institute de Florence.

²² A partir de cette page, nous utiliserons cette abréviation, au lieu de *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies* (1908).

²³ V. Lee, *Gospels of Anarchy*. Voir Chapitre III, intitulé « The Deterioration of the Soul »: p. 75.

A la même date, Huysmans fait paraître *A rebours*, dans lequel il révèle une analyse psychologique poussée à un point extrême, dans « le travail souterrain de l'âme » de son héros (Des Esseintes), esthète oisif souffrant d'un mal-être permanent (Huysmans [1884], 1981 : 65)²⁴. Elle se fait au détriment de l'intrigue qui est quasi inexistante. Cette œuvre est en effet un long monologue intérieur, perçu à travers un personnage unique, Des Esseintes, qui souffre d'une névrose permanente, et dans lequel Huysmans sent « l'âme s'émouvoir dans ses secousses », comme il l'écrit lui-même dans la préface rédigée vingt ans après la parution de son ouvrage (Huysmans [1884], 1981 : 65). *A rebours* est une œuvre-phare dans la créativité littéraire. Précisément, en 1894, Oscar Wilde, qui se passionne pour l'évolution de la psychologie, construit son roman, *The Picture of Dorian Gray*²⁵, sur les bases de la psychanalyse axée sur une analyse scientifique des passions, qui tyrannisent le plus les êtres humains. Lord Wotton prend Dorian Gray comme sujet d'étude psychologique, et il fait de lui le lecteur d'*A rebours*, en lui faisant parvenir le fameux livre jaune :

It was a novel without a plot, and with only one character, being, indeed, simply a psychological study of a young Parisian, who spent his life trying to realize in the nineteenth century all the passions and modes of thought that belonged to every century except his own, and to sum up, as it were, in himself the various moods through which the world-spirit had ever passed, loving for their mere artificiality those renunciations that men have unwisely called virtue, as much as those natural rebellions that wise men still call sin. (Oscar Wilde [1891], 1985: 156)

De toute évidence, la subjectivité est, avec l'imagination, l'épicentre de la modernité sur le plan de l'esthétique. C'est précisément ce que recherche Lee : elle figure parmi les écrivains avant-gardistes, tels que Huysmans ou Wilde, qui ont recours au « Réalisme subjectif », c'est-à-dire un Réalisme où ils sont au plus près de la conscience – par opposition au « Réalisme objectif » dans lequel on est au plus près des faits. Le Réalisme subjectif (ou Réalisme psychologique) est le genre littéraire à la pointe du roman moderne, au tournant du XX^{ème} siècle.

²⁴ J. K. Huysmans, *A rebours* (1884). Paris : Imprimerie nationale, Rpt. 1981.

²⁵ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891). Edited by Peter Ackroyd. London: Penguin Books, 1985.

La littérature de la fin-de-siècle dite « décadente » se lit sous l'éclairage de l'esthétique pure. Le terme actuel d'« esthétique » est complexe, puisqu'il contient beaucoup de connotations. C'est un mot qui « dérive du grec *aistheta*, ou « choses perceptibles par les sens », et du grec *aisthetes* dénotant l'attitude de « celui qui perçoit ». D'une part, le terme « esthétique » a un rapport avec la critique du beau ou la théorie du goût, et d'autre part, le terme d'« esthétisme » devient relatif à un mouvement, un culte, un mode de sensibilité (une manière de voir et d'exprimer les sentiments concernant les choses) au dix-neuvième siècle. Les origines de ce mouvement sont diverses : Allemagne (Kant, Schelling, Goethe et Schiller), Angleterre (Coleridge et Carlyle), Amérique (Edgar Allan Poe et Ralph Waldo Emerson) et France (Mme de Staël, Victor Cousin et Théophile Jouffroy). L'esthétisme puise ses racines dans le Romantisme.

Ainsi, en Angleterre, John Keats proclame la prééminence de l'art sur la vie et l'autonomie de l'art – « the love of Art for Art's sake » – dans *Endymion* (1818) : bien avant les esthètes décadents, il introduit la sensation et le sensualisme au centre de la vie de l'artiste et du poète. Son poème narratif, « The Eve of Saint Agnes » (1819), est un hymne à l'amour médiéval dans le registre shakespearien de *Romeo and Juliet*, baignant dans une atmosphère érotique. Le concept keatsien de l'autonomie de l'art est repris, plus tard, par Gautier ainsi que Baudelaire et Mallarmé.

En France et en Angleterre, les artistes et écrivains décadents de la fin-de-siècle proclament le refus des idéaux éthiques et le retour au concept de « l'art pour l'art », tel qu'il est développé par Keats. Ce concept marque donc une tendance issue du Romantisme et développée en réaction contre le carcan du classicisme et les outrances du lyrisme dont les caractéristiques sont les suivantes : prédominance du vocabulaire affectif, prédilection pour l'exclamation, apostrophe, goût des anaphores et des répétitions... Quelle est donc l'innovation dans le domaine de la poétique ? Rejetant l'image du poète perdu dans le rêve et dans la métaphysique, les Romantiques – et plus tard les Décadents – préfèrent celle du poète artisan du vers oeuvrant pour la libération de l'art.

C'est en 1834 que Théophile Gautier (1811-1872) écrit le manifeste de « l'art pour l'art », dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835)²⁶. Il y fait la provocante

²⁶ Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835). Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

déclaration suivante : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien. Tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature » (Gautier [1835], 1966 : 45). Autrement dit, l'art n'a pas d'autre fin que lui-même. Ainsi, l'auteur attaque l'art utilitaire en réaffirmant l'idée keatsienne prônant l'autonomie de l'art, qui ne peut être subordonnée ni à une idéologie quelconque ni à aucune visée moralisatrice. Pour lui, la poésie est uniquement orientée vers la quête des sensations, qui priment sur les sentiments. En outre, Gautier réhabilite le travail poétique dans *Emaux et Camées* (1852), recueil de poèmes courts célébrant le culte de la forme et de la beauté. Baudelaire et Mallarmé sont deux autres piliers fondateurs de l'esthétisme décadent français. Leur renommée va au-delà de la Manche. Ainsi, en 1883, lorsque Vernon Lee fait paraître *The Prince of the Hundred Soups* (1883), on peut lire une allusion à Théophile Gautier, dans la préface :

So that this Italian comedy of masks, steeped in *the Grotesqueness of Italian life* of those days, naturally had a great attraction for many whimsical minds; as for instance, George Sand [...]; Théophile Gautier, who got from it all the fascinating, quaint background of his « Capitaine Fracasse », and Hoffmann. (Vernon Lee, *The Prince of the Hundred Soups*: 5. Nous soulignons.)

En effet, Gautier est influencé – comme George Sand ou Hoffmann – par « la Comédie des Masques », ancrée dans « le grotesque de la vie italienne de cette époque », ce qui lui fournit l'inspiration pour écrire « son Capitaine Fracasse ». Ce n'est pas sans raison qu'elle parle du roman de Gauthier, publié en 1863, car les aventures du Capitaine Fracasse contiennent effectivement tout le pittoresque des évocations nettement romantiques, avec des images relatives à la beauté plastique de l'époque de Louis XVIII.

En Angleterre, le Mouvement esthétique (*The Aesthetic Movement*) qui apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle, est essentiellement une réaction contre les valeurs victoriennes et particulièrement la fonction de l'art axée autour de la morale et des problèmes sociaux. C'est précisément dans cette optique qu'il est représenté par Walter Pater (1839-1894), fervent admirateur de Théophile Gautier dont il adopte le slogan « l'art pour l'art », auquel adhèrent les autres esthètes de l'Angleterre victorienne. Face aux

perspectives éphémères de la vie, Walter Pater exprime une tendance vers une certaine philosophie hédoniste, dans le registre wordsworthien du « Réalisme expressif »:

To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life. [...] Well! We are all *condamnés*, as *Victor Hugo* says: we are all under sentence of death but with a sort of indefinite reprieve – *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*: we have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this interval in listlessness, some in high passions, the wisest, at least among « the children of this world », in art and song. For our one chance lies in expanding that interval, in getting as many impulses as possible into the given time. Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion – that it does yield you this fruit of quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake. (Pater, *The Renaissance* : 189-190)²⁷

Reprenant l'idée de Victor Hugo, Pater pense qu'il faut jouir du moment présent, à cause du caractère éphémère du bonheur et de la vie (« [...] *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis* »). On décèle bien là l'hédonisme patérien, auquel se réfère Vernon Lee, à travers le point de vue de Richard Brown dans son roman *Miss Brown* : « Mr Pater [...] Who says that the object of the wise man is to make his life consist in as many moments of thrilling impressions as possible. » (V. Lee, *MB* II : 226-7). Effectivement, Pater développe cette tendance dans *Marius the Epicurean* (1885). De toute évidence, il adhère au concept de l'art pour l'art – « the love of art for its own sake » – parce qu'il peut déterminer l'artiste ou l'écrivain à jouir de la vie dans l'essence même du gemme qu'est le plaisir esthétique, qui brûle en nous à travers ses « formes différentes », venant spontanément à beaucoup d'entre nous (« the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us »). Le Mouvement esthétique « décadent » est aussi associé au Préraphaélisme.

²⁷ W. Pater, *The Renaissance : Studies in Art and Poetry (The 1893 Text)*. California: University of California, 1980. A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation, *The Renaissance*.

Le Préraphaélisme : aux sources du Symbolisme

Le Mouvement esthétique suit la période de transition, après la mort des grands romantiques, c'est-à-dire Shelley, Byron, et Keats. C'est en 1848 qu'un groupe de peintres-poètes, très liés à John Ruskin, tels que Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt et John Everett Millais, lancent l'idée originale de fonder « une société artistique secrète: La « Confrérie Préraphaélite » (*The Pre-Raphaelite Brotherhood*)²⁸.

Puis, d'autres membres influents les rejoignent : William Bell Scott et Ford Madox Brown (en 1850), John Ruskin (en 1851), Edward Burne-Jones et William Morris (en 1854) et Charles-Algernon Swinburne (en 1857). Les Préraphaélites veulent revenir à la peinture du Quattrocento, contre ce qu'ils considèrent comme l'influence corruptrice de l'époque de Raphaël. Leur peinture exprime un symbolisme mystique aux thèmes souvent médiévaux²⁹. C'est le cas de Dante Gabriel Rossetti, par exemple. Fils d'un patriote italien exilé à Londres, il y est né en 1828 et il est mort en 1882, à Birchington-on-Sea³⁰. La technique de ce peintre-poète consiste à produire « des combinaisons synesthésiques » fusionnant « le matériel et le spirituel » (Brogniez, 2003 : 116)³¹. On peut citer par exemple, « Ecce Ancilla Domini » (1849-1850), ou « The Wedding of St George and the Princess Sabra » (1857). D'autre part, son art pictural est construit sur la précision des détails, comme la bouche ou les yeux, et sur la vivacité de la couleur (Brogniez, 2003 : 25). La « Venus Verticordia »³² en est l'illustration, par exemple. On remarque son expression pleine de sensualité et empreinte d'une langueur teintée de mélancolie. Pour sa technique picturale, Rossetti s'inspire des « Primitifs italiens » (Brogniez, 2003 : 46), tels que Michel Ange, Botticelli, Mantegna, auxquels Vernon Lee fait référence dans *Miss Brown*. A Florence, Walter Hamlin fait le portrait d'Anne Brown, sous les traits de la « Venus Victrix » :

Hamlin made a sketch of a lady in a dress of sad-colored green and gold brocade, seated in a melancholy landscape [...]. Behind her was a bower of sear-

²⁸ J. Prunghaud. *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion, 1997 : 73-4.

²⁹ Angel-Perez, 2000 : 94

³⁰ Voir la biographie de Dante Gabriel Rossetti.

(http://www.artcyclopedia.com/artists/rossetti_dante_gabriel.html)

³¹ L. Brogniez. *Préraphaélisme et Symbolisme*. Paris : Honoré Champion Editeur, 2003.

³² « Venus Verticordia » de D. G. Rossetti (<http://www.theearthparadise.com/2009/09/rossettis-venus-verticordia.html>)

colored palms, knotting their boughs into a canopy for her head, and in her hands she held, dragged despondingly on the ground, a broken branch. (V. Lee, *MB I*: 128)

On note l'atmosphère sombre de cette esquisse empreinte de mélancolie, qui caractérise le médiévalisme préraphaélite. Précisément, c'est sous l'optique du pessimisme développé par Schopenhauer³³, que les décadents développent une nouvelle conception de la vie, telle qu'elle est décrite par Huysmans, dans *A rebours* (1884) :

Je ne songeais pas que, de Schopenhauer que j'admirais plus que de raison, à l'Ecclésiaste et au livre de Job, il n'y avait qu'un pas. Les prémices sur le *Pessimisme* sont les mêmes, seulement, lorsqu'il s'agit de conclure, le philosophe se dérobe. J'aimais ses idées sur l'horreur de la vie, sur la bêtise du monde, sur l'inclémence de la destinée ; je les aime également dans les Livres saints ; mais les observations de Schopenhauer n'aboutissent à rien ; il vous laisse, pour ainsi parler, en plan ; ses aphorismes ne sont, en somme, qu'un herbier de plaintes sèches ; l'Eglise, elle, explique les origines et les causes, signale les fins, présente les remèdes ; elle ne se contente pas de vous donner une *consultation d'âme*, elle vous traite et elle vous guérit, alors que le médocastre allemand, après vous avoir bien démontré que l'affection dont vous souffrez est incurable, vous tourne, en ricanant, le dos. (Huysmans [1884], 1981. Préface : 55. Nous soulignons.)

Dans *A rebours* (1884), Huysmans est parfaitement lucide, dans son analyse du « médocastre allemand » qu'est Schopenhauer. En effet, il souligne le paradoxe de ce dernier : « sa consultation d'âme » n'est ni celle d'un prêtre ni celle d'un psychanalyste, car il n'apporte aucun remède. Ainsi, ce charlatan laisse le consultant dans le « Pessimisme » total (Huysmans écrit ce mot avec un P majuscule), qui est perçu métaphoriquement comme un « herbier de plaintes sèches ». Quant à Baudelaire, il cultive son mal-être et son dégoût de la vie, perçus à travers *Le Spleen*. D'ailleurs, les préraphaélites sont très proches des esthètes « décadents » français, dans leur conception de la vie, perçue à travers « un rétrécissement du champ de vision » (Rancy, 1982 : 5)³⁴. Vernon Lee présente un argument qui vient renforcer cette idée : dans *Miss Brown*, les Préraphaélites ont des affinités avec les Symbolistes français, en particulier « les dieux français, Gauthier et Baudelaire », (V. Lee, *MB II* : 72). Par conséquent, le

³³ Vernon Lee a lu le livre de Théodule Ribot (1839-1916), *La Philosophie de Schopenhauer*. 7th ed. Paris : Félix Alcan, 1898 (Ouvrage légué au British Institute de Florence).

³⁴ C. Rancy, *Fantastique et Décadence en Angleterre (1890-1914)*. Paris : Editions du CNRS, 1982.

Symbolisme français est déjà connu en Angleterre lorsqu'Arthur Symons (1865-1945) publie *The Symbolist Movement in Literature*, en 1899. Dans cet ouvrage, il le fait connaître davantage au public anglais, à travers les œuvres de Mallarmé, de Rimbaud et de Verlaine, ainsi qu'*A Rebours* (1884) de Huysmans (1848-1907) et *L'Eve Future* (1886) de Villiers L'Isle-Adam (1838-1889). Le Symbolisme est défini par Gardes-Tamine et Hubert :

Symbolisme. Mouvement littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle qui naît d'une réaction contre le positivisme, en particulier tel qu'il s'incarne dans le naturalisme et le réalisme, et de la volonté d'affirmer la prééminence de l'idée sur le réel. Les Symbolistes se réclament de Mallarmé, et à travers lui de Baudelaire, de Rimbaud et de Verlaine, et de Villiers de L'Isle-Adam et subissent l'influence de la musique wagnérienne. [...] Leurs théories s'affirment à travers l'*Avant-dire* de Mallarmé qui précède le *Traité du Verbe* de René Ghil, et le *Manifeste* de Jean Moréas publié dans *Le Figaro* du 18 Septembre 1886. Pour eux, la littérature doit exprimer indirectement l'idée à travers des symboles qu'ils empruntent essentiellement au Moyen Age et aux légendes du Nord. Contre la science, ils affirment la primauté du mystère que doit suggérer la poésie. La grande affaire du symbolisme est ainsi le vers libre, instrument privilégié de cette suggestion. Il apparaît comme une tentative pour rendre aux mots toute leur valeur sonore. (Gardes-Tamine et Hubert, 2002 : 208-9)

Les Symbolistes expriment leur état d'âme, en fuyant la réalité qu'ils rejettent. Ils la perçoivent à travers le prisme de la littérature et de l'art, placés sous le signe de la libération de la forme : le vers libre (« blank verse ») représente l'« instrument privilégié » de cette expression. Les Symbolistes français subissent l'influence des préraphaélites : les poètes français et anglais se rencontrent dans « Le Cercle des Rimeurs » londonien (« The « Rhymers' Club », 1891-1894). Selon John Dixon Hunt, il existe une parenté d'inspiration entre les poètes des deux continents : il affirme que les préraphaélites sont en quelque sorte les pères spirituels des Symbolistes³⁵.

La période fin-de-siècle dite « décadente » est perçue comme la fin d'une époque par les critiques du Modernisme tel que Franck Kermode, qui pense qu'il s'agit d'une époque prémoderne, dans son ouvrage, *Romantic Image* (1957)³⁶ :

³⁵ J. D. Hunt, *The pre-Raphaelite Imagination, 1848-1900*. London: Routledge and Kegan Paul, 1968: p.11. On peut également lire les poèmes des Décadents anglais, publiés dans *The Book of the Rhymers' Club*, dans la collection « The Decadent Consciousness » edited by Ian Fletcher and John Stokes. New York & London, 1977. Reprint of the 1892 and 1894 editions published by E. Mathews, London.

³⁶ F. Kermode, *Romantic Image* (1957). London : Routledge & Kegan, Rpt. 1972.

But it is a very good place to look if one wants to know how French Symbolism struck a well-informed, avant-garde Paterian in the 'nineties and considering that the character of modern poetry has been, to a remarkable degree, formed by that contact, we may well think it worth to do so. [...] For Symons, the Movement is essentially a revolution against « the contemplation and arrangement of material things » (Kermode [1957], 1972: 108-9)

Il est certain que le symbolisme apporte du sang neuf à l'activité littéraire des décadents français et anglais. Dans le Chapitre VI, intitulé « Arthur Symons », Kermode analyse l'impact que l'ouvrage de cet auteur, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), a sur le développement du Symbolisme en Angleterre, durant la fin-de-siècle « décadente » et au XX^{ème} siècle. Dans les années 1890, le mouvement influence les écrivains avant-gardistes tels que Walter Pater. En effet, la vision poétique n'est plus centrée sur la « contemplation »³⁷ de l'univers, telle que la conçoit le Romantisme (« the contemplation and arrangement of material things »). Le regard que les symbolistes jettent sur la modernité est défini par Baudelaire, critique d'art avant d'être poète. Ce dernier est considéré comme étant l'inspirateur de ce concept : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Baudelaire, Rpt. 1961 : 1163)³⁸. Au-delà des genres et des écoles, le symbolisme permet de dépasser le réel, pour atteindre « l'éternel et l'immuable » : d'où la naissance d'une littérature fantastique à l'image de la fin-de-siècle « décadente ».

L'œuvre de Vernon Lee dans le contexte de la fin du XIX^{ème} siècle

L'œuvre de Vernon Lee ne déroge pas à cet aspect de l'esthétique littéraire de son époque, comme on le constate dans sa collection *Hauntings* (1890). Elle y présente quatre contes fantastiques : « Amour Dure », « Dionea », « Oke of Oakhurst or the Phantom Lover », et « A Wicked Voice ». Notons que la dernière nouvelle est une variante du motif développé en 1874, dans « Winthrop's Adventure ». Les « Supernatural Tales » et les « ghost stories » de Vernon Lee sont bien accueillis par la critique littéraire : la collection *For Maurice : Five Unlikely Stories* inclut cinq nouvelles fantastiques traitant également d'histoires de fantômes et de voix d'outre-tombe, écrites entre 1881 et 1913. En fait, elle n'est publiée qu'en 1927 et comprend

³⁷ Ce point sera développé *infra*: Partie I, Chapitre 3.2(b).

³⁸ C. Baudelaire, *Œuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Y. G. Le Dantec. Edition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris: Editions Gallimard, 1961.

une variante de « Winthrop's Adventure, » ainsi que « The Virgin of the Seven Daggers », « The Gods and Ritter Tanhäuser », « Marsyas in Flanders », et « The Doll ». En plus de ces deux collections, Lee présente ses « Fantastic Tales » dans *Pope Jacynth and More Supernatural Tales* (1904), une collection de textes contenant la morphogenèse de ce qu'elle appelle ses « Fantastic Tales », avec « Prince Alberic and the Lady Snake » – une nouvelle qui nous apparaît comme la plus marquée par le symbolisme³⁹ – et « St Eudaemon and his Orange-Tree ». On constate que l'écriture du fantastique occupe une place importante dans la fiction esthétique de Vernon Lee, et que l'esthétisme leeien est imprégné de la culture de la fin-de-siècle « décadente ». A ce sujet, Geoffroy-Menoux écrit que : « le décadentisme de l'esthétique si originale de Vernon Lee apparaît bien comme une sorte de résurgence du Romantisme mâtinée de victorianisme » (Geoffroy-Menoux, 2001 : 17)⁴⁰.

Le sens esthétique, si éminent chez Vernon Lee, est reflété dans son œuvre ouverte à la philosophie, à la psychologie et à la sociologie de l'art. Dès 1880, elle acquiert la notoriété d'écrivain, en Angleterre, alors qu'elle n'a que vingt-quatre ans, lorsqu'elle publie *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, monographie traitant de l'effervescence artistique dans l'Italie du XVIII^{ème} siècle. Cet essai consacre un chapitre à la « Comedy of Masks », qui l'inspire pour l'écriture de la nouvelle intitulée *The Prince of the Hundred Soups* (1883). Entre temps, elle publie son premier ouvrage sur la critique esthétique : *Belcaro* (1881). En 1895, Lee publie ses essais concernant l'histoire de l'art et de la littérature, *Renaissance Fancies and Studies*, que l'auteur considère comme une suite à *Euphorion* (1884).

Ecrit en collaboration avec Clementina Anstruther Thomson, *Beauty and Ugliness* (1897) est un ensemble d'études stimulantes, basées sur des recherches sur l'esthétique psychologique. Cet essai s'articule autour des observations et des analyses « conjecturales et suggestives », comme elle le précise dans la préface (Lee, *Beauty and Ugliness* : viii). Elle y exprime aussi sa gratitude et ses remerciements « non seulement au Professeur Külpe » et à ses « autres bienveillants critiques de Bonn », mais aussi à ses « vieux amis, M. Th. Ribot et Professeur Karl Groos » qui l'ont généreusement aidée et encouragée dans ses recherches (Lee, *Beauty and Ugliness* : viii-ix.). Cet essai

³⁹ L'analyse critique de « Prince Alberic and the Snake Lady » sera faite dans la Partie IV : Chapitre 2.

⁴⁰ S. Geoffroy-Menoux, *La Voix maudite*. Rennes : Terre de Brume, 2001.

est réédité en 1912, sous le titre *Beauty and Ugliness, and Other Studies in Psychology Aesthetics*. En 1913, paraît un opuscule intitulé *The Beautiful*.

Les voyages occupent une place importante dans l'œuvre de Vernon Lee. Des moments sublimes ressentis au cours des promenades romantiques l'amènent à écrire sept carnets de voyages, où l'érudition se conjugue avec le pittoresque : *Limbo and Other Essays* (1897), *Genius Loci : Notes on Places* (1899), *Genius Loci and The Enchanted Woods* (1905), *the Spirit of Rome and Laurus Nobilis* (1906), *the Sentimental Traveller* (1908), *the Tower of Mirrors* (1914) et *The Golden Keys* (1924).

En ce qui concerne l'esthétique dans les domaines littéraires et musicaux, Lee publie *Ariadne in Mantua* (1903), pièce de théâtre en cinq actes. Le nom de la ville de Mantoue figure déjà dans son essai intitulé *Genius Loci* (1899), où elle parle de ses lacs. *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (1913), est sa principale œuvre de critique littéraire. Dans *Music and its Lovers* (1932), elle décrit et analyse l'effet de la musique sur ceux qui en sont passionnés.

Dans un registre différent, à la pointe de la modernité, Vernon Lee prend part aux activités journalistiques, tant pour clamer son pacifisme en dénonçant le fléau de la guerre que pour soutenir le Mouvement féministe, dont les membres fondateurs la sollicitent. En outre, son écriture est orientée vers des thèmes nouveaux attestant son humanisme libéral : *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies* (1908), *The Ballet of Nations* (1915), et *Satan the Waster* (1920). Elle se lance dans un véritable plaidoyer pour la sauvegarde des écosystèmes, dans *The Golden Keys* (1917). De toute évidence, son regard sur le monde moderne prend une dimension à la fois philosophique, éthique et esthétique dans *Proteus or the Future of Intelligence* (1925).

L'œuvre de Vernon Lee peut paraître complexe aux yeux de certains critiques et de certains lecteurs. En effet, plus d'un s'interroge sur sa position sur l'esthétisme, ou bien sur la diversité de son écriture. Précisément, l'objet de notre étude a pour objectif de donner un nouvel éclairage sur la pensée créatrice de cette femme-écrivain. Pour cela, nous devons examiner en profondeur la sphère intellectuelle et culturelle de son époque. En effet, il ne faut pas oublier que la fiction victorienne de la fin-de-siècle, placée sous le signe du pessimisme, suit trois courants : tout d'abord, le « nouveau réalisme » défini comme réaction à l'idéologie des Romantiques de la seconde génération ; ensuite l'émergence de l'esthétisme raffiné, tissé dans la quête d'un passé

idéalisé et finalement orienté vers le Symbolisme ; et enfin, la prose décadente résolument orientée vers le fantastique moderne, caractérisé par l'intérêt pour la psychologie, d'une part, et le dualisme entre le bien (Dieu) et le mal (Satan), lié à l'exploration de l'au-delà, d'autre part. En outre, le fantastique décadent se différencie du fantastique gothique, à la fois par la forme et par la stratégie de l'écrivain, comme nous le démontrerons dans la Partie I (Chapitres 3.2 [f] et 3.2 [g]) ; et dans la Partie IV. Il est illustré dans les ouvrages d'Oscar Wilde, ceux de Vernon Lee, ou encore ceux d'Aubrey Beardsley, par exemple. Vernon Lee figure parmi les précurseurs du Modernisme, puisque son écriture est un reflet de la fin-de-siècle dite « décadente », où les écrivains sont à la recherche du « nouveau », notion qui renvoie à une mentalité, quelquefois à un art de vivre.

Pour notre part, une recherche sérieuse et approfondie nous a conduits à prendre conscience de l'originalité et de l'étendue de l'écriture de Vernon Lee. Il est vrai que peu de critiques perçoivent en elle une romancière crédible, étant donné le caractère protéiforme de son œuvre. Mais pour lui rendre justice, nous disons que peu d'entre eux ont vraiment su la juger selon le critère primordial de son œuvre : son engagement face à la fiction comme étant le point central de son art de l'écriture. Il est donc important de s'interroger sur un point fondamental : comment retracer l'odyssée scripturale, entre Romantisme et modernité, d'un écrivain de l'envergure de Vernon Lee ? Tenter une analyse de cette problématique amène à soulever une série de questions.

La première question fondamentale est la suivante : quelles sont les sources de l'écriture leeienne ? C'est pour cette raison que nous nous proposons d'éclairer la personnalité de Vernon Lee, dans la Partie I, grâce à une approche de la sphère domestique où évolue la jeune Violet Paget, et de la sphère sociale caractérisant le milieu socio-culturel de l'époque victorienne. Cette première partie permettra de mieux cerner l'héritage de cette post-romantique, qui remonte aux sources même de l'universalité, sources de son imagination créatrice. Notre socle théorique sera basé sur les essais critiques des théoriciens traitant de la philosophie et de la culture du XIX^{ème} siècle tels que Meyer Howard Abrams, Gérard Peylet, et Jean Pierrot, parmi tant d'autres. En outre, notre étude sera concentrée sur les critères essentiels de la formation de sa pensée, perçus à travers l'arbre métaphorique de sa généalogie littéraire (Eugene Lee-Hamilton, Henrietta Camilla Jenkin, Walter Pater, et Henry James). En premier

lieu, nous suivrons deux axes principaux : l'orientation des études de Vernon Lee vers l'histoire littéraire, l'histoire de l'art et de l'esthétique. Les concepts philosophiques de Platon à Bergson, en passant par ceux de Goethe et d'Hegel, nous permettront de mettre en lumière l'humanisme libéral caractérisant cette femme-écrivain. En second lieu, nous examinerons l'intérêt de Vernon Lee pour la psychologie, sur la voie de la modernité. Au carrefour des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, on assiste à une évolution de la psychologie expérimentale, notamment avec les travaux de Theodor Lipps, Frederic Myers, William James, Théodule Ribot, Pierre Janet... Cela fera l'objet de notre étude dans la Partie I (Chapitre 3.2 [d]). Nous exposerons l'importante étude de William James dans *The Principles of Psychology* (1890)⁴¹. Il y développe la célèbre théorie du « Stream of Consciousness » qui aura un impact considérable sur la pensée des écrivains de la fin-de-siècle et du début du XX^{ème} siècle. D'autre part, notre attention se portera également sur la psychanalyse qui naît au cours de la dernière décennie du XIX^{ème} siècle. Il conviendra donc de faire la lecture de l'œuvre de Vernon Lee sous l'angle de l'étude psychologique, en nous référant aux théories de William James, et celui de l'étude psychanalytique, en nous basant sur les théories de Sigmund Freud. A maints égards, Vernon est une femme moderne dont l'écriture reflète une psychodynamique dans la créativité littéraire, comme nous le montrerons dans la première partie.

Dans la Partie II, nous examinerons dans quelle mesure l'œuvre de Vernon Lee se situe dans la modernité. Tout d'abord, nous montrerons sur quelle modernité est basée son œuvre. Nous établirons donc les bases sémantique et épistémologique de ce terme. En effet, s'agit-il tout simplement de la modernité baudelairienne, ou bien d'autre chose ? Notre étude apportera une réponse faite en ce sens : la modernité de l'écriture leeienne dépasse le concept de Baudelaire, à savoir que « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif [...] l'éternel et l'immuable » (Baudelaire, Rpt. 1961 : 1163 ; voir *supra* : 30). Chez Vernon Lee, l'écriture est un moyen de lier l'art et la vie, une écriture engagée dans la défense de la condition féminine. Cela lui confère une place dans l'histoire de la littérature anglaise, succédant aux femmes-écrivains au caractère bien trempé. C'est le cas d'Aphra Behn (1640-1689), par exemple, auteur de *The Forced*

⁴¹ W. James, *The Principles of Psychology* (1890). London, Toronto, Geneva, Sydney: William Benton, Publisher. Encyclopaedia Britannica, Inc., 1988.

Marriage (1670)⁴². C'est de sa vie que rêve la narratrice, dans *A Room of One's Own* de Virginia Woolf⁴³: « Of course, the answer was, yes, by living the life of Aphra Behn! [...] Aphra Behn proved that money could be made by writing at the sacrifice of certain agreeable qualities [...]. A husband might die, or some disaster overtake the family. » (Woolf [1929], 1959: 97). Pour sa part, Zorn note l'influence de Lee sur l'écriture de Woolf: « Her [Lee's] expression of an independent, bold new historical consciousness anticipates strikingly Virginia Woolf's rhetorical sweep in *A Room of One's Own*. » (Zorn, 2003: 55)⁴⁴.

Comme Aphra Behn, d'autres femmes-écrivains du XVIII^{ème} siècle font entendre leurs voix, pour revendiquer leurs droits, telles que Charlotte Lennox (*The Female Quixote*, 1752), Fanny Burney (*Evelina*, 1778). On pense également à Mary Wollstonecraft (1759-1797), qui conseille déjà aux femmes de prendre leur destin en main, parce qu'elles doivent exploiter « leur pouvoir mental » (Joan Perkin, 1989 : 241. Notre traduction)⁴⁵. C'est ce qu'elle écrit dans *A Vindication of the Rights of Women* (1792)⁴⁶. Dans ce livre, Wollstonecraft s'attaque à des textes tendancieux où les femmes sont décrites comme des créatures à l'émotivité malade. C'est le cas de l'héroïne de *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), de Samuel Richardson (1707-1754). Ce que critique Wollstonecraft, c'est le message provocateur du roman : la réussite sociale de Pamela (son mariage avec le châtelain) cache son esprit vénal, sa vanité, et surtout son hypocrisie. En effet, le romancier prend comme problématique la mobilité vers le haut pour les pauvres. Mais Pamela est perçue à travers l'image d'une froide calculatrice, qui méprise les valeurs morales, la fin justifiant les moyens. Et c'est aussi l'image négative de la femme dans *Emile, ou de l'éducation* (1762) de Jean-Jacques Rousseau⁴⁷, qui fait l'objet d'une critique acerbe de la part de Wollstonecraft. Pour lui, toute éducation doit s'effectuer différemment selon les sexes. Dans le tome V de son essai, intitulé « Sophie ou la femme », il estime que l'éducation d'Emile est terminée et

⁴² « Memoir of Aphra Behn (1640-1689) », by Montague Summers, <http://feminism.eserver.org/memoir-of-aphra-behn.txt>

⁴³ V. Woolf, *A Room of One's Own* (1929). London: The Hogarth Press, Rpt. 1959.

⁴⁴ C. Zorn, *Vernon Lee : Aesthetics, History & the Victorian Intellectual*. Athens, Ohio : Ohio university Press, 2003.

⁴⁵ J. Perkin, *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*. London : Routledge, 1989.

⁴⁶ Voir http://womenstory.about.com/library/etext/bl_vindication_ooo.htm

⁴⁷ J. J. Rousseau, *Emile, ou de l'éducation* (1762). Paris : Editions Michel Launay. Garnier-Flammarion, 1966.

qu'il faut lui « donner » une compagne, cette « femelle de l'homme » qui est créée « spécialement pour plaire » (Rousseau, [1762], 1966 : 465-8).

Dans la continuité de ces femmes-écrivains du XVIII^{ème} siècle dont la plume est utilisée pour la défense des droits de la femme, figurent Jane Austen (1775-1817), Marie Shelley (1797-1851), Charlotte Brontë (1816-1855), Emily Brontë (1818-1848), Mrs Elizabeth Gaskell (1810-1865), George Eliot (1819-1880), et Vernon Lee. Le critère d'une écriture engagée dans la défense de la condition féminine est lié au concept de « gender » (c'est-à-dire le genre établissant la différence sociale entre l'homme et la femme). Selon Joan Wallach Scott⁴⁸, Le concept de l'identité sexuelle est au cœur du débat éthique de la fin-de-siècle « décadente :

« Gender » as a substitute for « women » is also used to suggest that information about women is necessarily information about men, that one implies the study of the other. [...] In addition, gender is also used to designate *social relation* between the sexes. [...] Gender becomes a way of denoting « *cultural constructions* » – the entirely social creation of ideas about appropriate roles for women and men. (J. W. Scott, 1986 : 1056. Nous soulignons.)

Scott souligne ici que le terme « gender » n'est pas relatif à la qualité physique (sexe féminin [« female »] et sexe masculin [« male »]), mais au statut social (« social relation between the sexes »). Dans l'histoire de la sexualité, la faiblesse physique de la femme fait d'elle l'être inférieur à l'homme. Cela crée une discrimination sexuelle dans le statut social (« Gender becomes a way of denoting 'cultural constructions' »)⁴⁹. Le concept de « gender » conduira au « Gender studies » dans le monde anglo-saxon, dans les années 1970. C'est un vaste domaine d'étude et de débat sur l'idéologie patriarcale visant à maintenir la femme dans un état de subordination, même dans des sociétés qui se prétendent démocratiques. D'où le constat de J. W. Scott :

The approaches used by most historians fall into two distinct categories. The first is essentially *descriptive*; that is, it refers to the existence of phenomena or realities without interpreting, explaining, or attributing causality. *The second usage is causal*. It theorizes about the nature of phenomena or realities, seeking

⁴⁸ J. W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », in *The American Historical Review*, Vol. 91, N° 5 (Dec., 1986), pp. 1053-1075.

⁴⁹ J. W. Scott se réfère sans doute au mouvement littéraire russe né dans les années 1920, le Constructivisme. Il est composé d'un groupe de jeunes écrivains pro-bolchéviques. Leur idéologie a une visée sociale. Mais ce mouvement tombera en désuétude à la fin des années 1930.

an understanding of how and why these take the form they do. (J. W. Scott, 1986: 1056. Nous soulignons.)

J. W. Scott fait ici la distinction entre l'historien qui rapporte les faits d'une façon « descriptive » et l'historien qui les interprète en se basant sur le principe de causalité. Notre étude permettra de montrer que Lee se fait l'avocate de la condition féminine, à travers sa conception de l'Histoire, et que sa philosophie se rapproche de celle des historiens de la seconde catégorie, (« seeking an understanding of how and why these take the form they do »). Quelles sont les préoccupations premières de Vernon Lee, en cette fin de siècle « décadente », où le questionnement du sexe (« gender ») reste au centre de toutes les préoccupations, comme il l'a été au début du règne de Victoria?

Nous pouvons en effet nous interroger sur l'idéologie qui sous-tend la culture de la société victorienne « décadente », sous le couvert de la philosophie de l'époque alimentée par les mythes traditionnels, lorsqu'on parle de « l'éternel féminin ». Étant donné que Vernon Lee est parfaitement consciente du statut de la femme au sein de la société victorienne, quel témoignage peut-elle apporter sur son époque ? Et dans quelle mesure pouvons-nous dire qu'il y a, dans son œuvre, un espace-écriture de la féminité, contribuant à mettre en relief son originalité et sa différence dans le courant de la « Décadence »? Dans cette deuxième partie, c'est donc en tant qu'écrivain et témoin que Vernon Lee présente au lecteur les faits marquants de son époque entre « décadence » et modernité. En effet, la spécificité de la période fin-de-siècle réside dans la mutation qui s'opère dans les diverses structures sociales de la Grande Bretagne. Cela a un impact sur le mode de vie des Victoriens, et en particulier, celui des Victoriennes, si l'on se réfère à Monica Charlot et Roland Marx citant Catherine Willet Cunnington⁵⁰ :

On peut distinguer quatre types de bonne famille, dans les années 1880 : l'Ange au foyer, type traditionnel, mais déjà vieillot, qui reste attaché aux normes du début du siècle ; l'intellectuelle, plus rare mais plus marquante ; la sportive, qui joue au croquet, est experte dans le tir à l'arc, fait du tricycle et – bientôt – de la bicyclette ; enfin dernière née de l'époque, la femme de société, qui joue au billard, fume et copie en tout les hommes. Cette seule énumération montre, dans sa variété, le chemin parcouru par les femmes depuis le commencement du règne de Victoria. (Cunnington, dans M. Charlot et R. Marx 1979 : 71-2)

⁵⁰ M. Charlot et R. Roland ont traduit en français, l'essai de C. Willet Cunnington, *Feminine Attitudes in the 19th Century* (1968).

La femme évolue à partir des années 1880, où elle se transforme en « intellectuelle », comme Anne Brown et les sœurs Leigh, dans *Miss Brown* (1884) de Vernon Lee. On note un fait important : l'apparition de la femme « sportive », qui pratique le croquet, ou le tir à l'arc, ou la bicyclette, et même le billard. En fait, la femme « copie l'homme en tout », et certaines fument, comme Sacha Elaguine dans *Miss Brown*. A partir de cette approche socio-historique, on constate l'émergence de la femme moderne dans la société fin-de-siècle, celle qu'on dénomme la « New Woman ». Dans *The New Woman. Fiction and Feminism at the 'Fin de Siècle'*⁵¹, Sally Ledger souligne que ce concept est lié à « la question de la femme », telle qu'elle est posée au cours des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle : « The New Woman was 'christened in 1894. [...] Multitudinous articles on the Woman Question had appeared in the periodical press throughout the 1880s and early 1890s. » (Ledger, 1997: 9). L'étude théorique de « The Woman Question » est développée par Vernon Lee, dans « The Economic Parasitism of Women » (*Gospels of Anarchy*, 1908). Cela fera partie de notre étude dans la Partie II (Chapitre 3) où nous décrirons l'évolution de la femme, à travers ses aspirations à l'émancipation. C'est pour cette raison que nous appuierons notre thèse sur la sociocritique pour examiner les problèmes socio-culturels, avec Elaine Showalter, Terry Eagleton, Pierre Bourdieu, parmi tant d'autres. Dans notre étude de la fiction des « New Women » écrivains de la fin-de-siècle, nous nous appuierons sur les études d'érudits concernant la culture fin-de siècle, tels que Nina Auerbach, Bram Dijkstra, Talia Schaffer, Kathy Alexis Psomiades, Sally Ledger, Scott McCracken, et Roger Luckhurst.

En second lieu, la Partie II sera également consacrée à l'examen d'une écriture avant-gardiste, qui trace la voie du Modernisme au tournant du XX^{ème} siècle, considérant le contexte post-romantique et pré-moderne de la fin-de-siècle dite « décadente », comme le soutient Peylet (Voir *supra* : 12). Selon Cuddon, le Modernisme est un terme désignant un mouvement artistique et littéraire, qui se répand à l'échelle mondiale, à la fin du XIX^{ème} siècle, et qui va considérablement influencer le XX^{ème} siècle :

⁵¹ S. Ledger, *The New woman. Fiction and Feminism at the 'fin de siècle'*. Manchester : Manchester University Press, 1997.

Modernism is a vague term for a movement –or tendency, which began to get under way in the closing of the 19th c. and which had had a wide influence internationally during much of the 20th c. The term pertains to all the creative arts, especially poetry, fiction, drama, painting, music and architecture [...] in England, from the early in the twentieth century, and during the 1920s and the 1930s. [...] As far as literature is concerned, Modernism reveals a breaking away from the established rules, traditions and conventions, fresh ways of looking at man's position and function in the universe and many experiments in form and style. It is particularly concerned with language and how to use it and writing itself. Thus, structuralism was (and is) from the outset closely connected with modernist tendencies. (Cuddon, 1992: 550-1)⁵²

A la fin du XIX^{ème} siècle, le Modernisme ouvre la voie à un vaste champ d'investigations littéraires et artistiques. C'est ce qui conduit Cuddon à souligner que les « tendances modernistes » sont à l'origine du structuralisme (« structuralism was [...] closely connected with modernist tendencies »). Ce mouvement a pour origine les travaux du linguiste suisse, Ferdinand de Saussure (1857-1913), et particulièrement son ouvrage intitulé *Cours de linguistique générale* (1915). Il y développe le concept de « l'arbitraire du signe », qui va considérablement influencer les écrivains et la critique littéraire au XX^{ème} siècle⁵³. Selon Patrick Guelpa, « Le structuralisme est une nouvelle manière d'envisager les faits connus. Ces derniers sont analysés non plus selon leur nature ou leur histoire, mais suivant leur *fonction* dans le système. On insiste sur leur fonction sociale et communicative du langage » (Guelpa, 1997 : 41-2)⁵⁴. Vernon Lee s'intéresse à la linguistique, comme le prouvent ses lectures : *Essai de sémantique : science des significations* (1897) de Michel Bréal, *Studies in English Syntax* (1906) de Smith Charles Alphonso, ou encore *Language : a Linguistic Introduction to History* (1925) de Joseph Vendryes, par exemple⁵⁵. Aussi peut-on dire que de telles lectures influencent son écriture de *The Handling of Words*, en 1927, dans lequel elle révèle son souci d'innover, dans un esprit pré-moderniste, puisqu'il s'agit de mettre l'accent sur des œuvres expérimentales, quant à la forme et au style (« many experiments in form and style »).

⁵² J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Great Britain: Penguin Books, 1992.

⁵³ Voir P. Guelpa, *Introduction à l'analyse linguistique*. Paris : Armand Colin/Masson, 1997.

⁵⁴ Outre Saussure, les pères fondateurs du structuralisme et de la linguistique moderne sont Roman Jakobson, Emile Benveniste, John Langshaw Austin, John Rogers Searle (Guelpa 1997: 47).

⁵⁵ V. Lee a légué ces trois essais au British Institute de Florence: a) M. Bréal, *Essai de sémantique: science des significations*. Paris : librairie Hachette & Cie, 1897. b) C. A. Smith, *Studies in English syntax*. Boston : Ginn and Compagny, 1906. c) J. Vendryes, (1875-1960). *Language : A Linguistic Introduction to History*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1925.

Dans le domaine de la linguistique, notre socle théorique comprendra les théories de Roman Jakobson (1896-1982), penseur russe qui devient l'un des linguistes les plus influents du XX^{ème} siècle, à travers son approche de la structure du langage comme moyen de communication. Nous y incluerons aussi celles de Roland Barthes (1915-1980), l'un des piliers du poststructuralisme et de la sémiotique, et de Gérard Genette (1930-), critique littéraire et théoricien de la littérature, qui a construit sa démarche à partir du structuralisme.

La Partie III sera consacrée à la post-romantique qu'est Vernon Lee, militant en faveur de la liberté sous toutes ses formes : écriture libérée d'une femme-écrivain, qui regarde résolument vers le devenir de l'expression. En effet, face à l'androcentrisme, qui caractérise la fin du XIX^{ème} siècle « décadente », l'écriture est l'arme qu'elle utilise pour exprimer son tempérament de romantique à l'esprit voltairien. Acquérir une place dans la sphère littéraire de cette époque signifie faire entendre sa voix, une voix dont l'ironie subversive remet en question la prédominance d'un système patriarcal. Pour éclairer l'idéologie de la culture fin-de-siècle, nous prendrons en compte les études d'érudits, tels que Gérard Peylet, Nina Auerbach, Terry Eagleton, Sally Ledger, Talia Schaffer, par exemple.

C'est sur cet aspect idéologique que Zorn nous invite à faire une relecture de l'œuvre de Vernon Lee, dans *Vernon Lee : Aesthetics, History & the Victorian Intellectual* (2003): « Reading Vernon Lee today reveals as much about her critics as it does about herself. » (Zorn, 2003: 19). Selon la théoriciennne, il existe une articulation entre l'idéologie de cette Victorienne et celle des écrivains féminins du XX^{ème} siècle, piliers de la critique féministe, telles que Virginia Woolf (1882-1941, essayiste et romancière anglaise), Simone de Beauvoir (1908-1986, philosophe, essayiste, et romancière française), Luce Irigaray (1930-, linguiste et psychanalyste française), Hélène Cixous (1937-, essayiste, romancière, et dramaturge française), Julia Kristeva (1941-, docteur ès lettres, philosophe, psychanalyste, et femme-écrivain française) et Elaine Showalter (1941-, critique littéraire américaine, et auteur de textes traitant des sujets socio-culturels). Nous placerons donc notre étude sous l'angle de l'« écriture féminine », concept qui est créé par Hélène Cixous, dans « Le Rire de la Méduse »

(1975)⁵⁶ : « Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme s'écrive » (Cixous, 1975 : 39). Le concept de l'« écriture féminine » sera développé dans la Partie III, Chapitres 1.1 et 1.2. Notre objectif primordial est d'examiner (voire réexaminer) la théorie et la pratique de la fiction de Vernon Lee sous l'éclairage de la critique féministe. Nous utiliserons la méthode comparative entre leurs textes et ceux de Vernon Lee. Cela contribuera à élargir le sens du mot « modernité », dans d'autres contextes que celui de la « Décadence », à savoir celui du féminisme et celui du postmodernisme, objet de notre analyse dans la Partie III (Chapitre 2.1). La question qui nous interpelle est donc la suivante : Comment établir le lien, chez Vernon Lee, entre l'écriture féminine et cette modernité ? Pour apporter une réponse, nous élargirons le débat sur « The Woman Question », tel qu'il est posé à la fin du XIX^{ème} siècle, et repris dans l'écriture du XX^{ème} siècle.

La « question de la femme » occupe une place importante dans l'écriture réaliste de Vernon Lee, mais aussi dans ses nouvelles traitant du fantastique, qui fera l'objet de notre étude dans la dernière partie (Partie IV). L'identité féminine restera au cœur de notre problématique. Cela nous donnera l'opportunité de mettre en relief l'influence de la société de son époque sur son écriture. Selon Nina Auerbach⁵⁷, la rigidité des codes sociaux handicape l'épanouissement de la femme dans la société victorienne, tout en engendrant une image complexe d'elle, dans ce contexte socio-historique :

The repressiveness of Victorian culture is a measure of its faith in the special powers of women, in her association with mobility and unprecedented change, with a new and strange dispensation, with an unofficial but widely promulgated and frightening mythology. This mythology was inextricable from visions of power in actual life. (Auerbach, 1982: 188)

La théoricienne dénonce l'action répressive que la société victorienne exerce sur la femme, en l'associant aux figures mythiques (femmes-serpents, sirènes, gorgones dont la plus célèbre est la Méduse), contribuant à sa marginalisation fonctionnelle. En effet, l'Eve du paradis perdu revient hanter les fantasmes du désir masculin. Comme l'écrit Bram Dijkstra, « les présumés intellectuels [...] fondent la guerre culturelle contre la

⁵⁶ H. Cixous, « Le rire de la Méduse » (1975), dans « L'arc : Cahiers méditerranéens ». Editeur : Aix-en-Provence L'Arc, 1975, volume 61 : 39-54.

⁵⁷ N. Auerbach, *Woman and the Demon : the Life of a Victorian Myth*. Massachusetts : Harvard University Press, 1982.

femme » à la fin du XIX^{ème} siècle (Dijkstra [1986], 1992 : 11)⁵⁸. Derrière la célébration de la femme mi-ange et mi-démon, la féminité est mise à nu, révélant ainsi la misogynie immémoriale des Victoriens. En fait, la fiction fantastique reflète le mieux la structure de l'imaginaire leeien⁵⁹. En amont, nous revisiterons les sources du mystère de la féminité, et en aval, nous découvrirons la vérité de l'histoire de la femme. Les thèmes sont choisis en fonction de l'écriture leeienne entre Romantisme et modernité, et sont axés autour de l'imagerie ophidienne: la femme-serpent et la Méduse. Trois nouvelles de Vernon Lee illustrent mieux ces thèmes: « Prince Alberic and the Snake Lady », « Amour Dure », et « Dionea ». Cela nécessite la mise en place d'un socle théorique, choisi en fonction du discours littéraire de Lee, en nous basant sur les théories d'experts dans le domaine du fantastique, en particulier Tzvetan Todorov, Max Duperray, Bernard Terramorsi. D'autre part, nous élargirons ce socle théorique avec l'étude anthropologique de Gilbert Durand, et l'étude des mythes par Pierre Brunel, Yves Vadé, Camille Dumoulié, Brigitte Couchaux, et Alain Moreau. Et enfin, nous placerons l'étude du fantastique leeien sous l'angle de la socio-histoire de Joël Guibert et Guy Jumel (2002), et de la sociologie culturelle de René Girard.

Aujourd'hui, l'esthétique de Vernon Lee est reconnue dans le monde entier. Ainsi, Christa Zorn rapporte que Virginia Woolf publie une étude où elle inclut une critique de deux essais de Vernon Lee : en 1908, *The Sentimental Traveller : Notes on Places*, et en 1909, *Laurus Nobilis*⁶⁰. En Juin 2003, Catherine Maxwell et Patricia Pulham organisent une première conférence internationale, à Londres (« The Institute of English Studies »), sur le sujet suivant : « Vernon Lee : Literary Revenant » (Maxwell and Pulham, 2006. Préface : x)⁶¹. D'autre part, Vernon Lee a donné des consignes formelles à son exécutrice, Irene Cooper Willis : « I absolutely prohibit any biography of me. My life is my own and I leave that to nobody » (Gunn, 1964: ix). L'année 2005 voit cette clause devenir caduque : soixante-dix ans après sa mort, l'oeuvre de Vernon

⁵⁸ B. Dijkstra, *Les Idoles de la Perversité : Figures de la Femme Fatale dans la Culture Fin-de-Siècle* (1986). Paris : Edition du Seuil, 1992. Nous utiliserons l'abréviation du titre, *Les Idoles de la Perversité*.

⁵⁹ Ces termes sont empruntés à Gilbert Durand, fondateur du « Centre de recherche sur l'Imaginaire », qui a écrit *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : Donod, 1992.

⁶⁰ Les références des articles publiés par Virginia Woolf sont indiquées par C. Zorn, 2003. 1°) Rev. of *The Sentimental Traveller: Notes on Places*, by Vernon Lee. TLS, 9 January 1908, 14 (Zorn, 2003: 206). 2°) Rev. of *Laurus Nobilis*, by Vernon Lee. TLS, August, 1909, 284 (Zorn, 2003 : 206).

⁶¹ C. Maxwell and P. Pulham, *Vernon Lee : Decadence, Ethics, Aesthetics*. Houndmills, Basingstoke and New York : Palgrave MacMillan, 2006.

Lee appartient enfin au public. A cette occasion, se tient à Florence, la conférence internationale « Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo », du 26 au 28 mai 2005. Elle est réalisée grâce à la participation du Conseil Général de Toscane, de l'Université de Trente, et du British Institute de Florence. Aujourd'hui, Vernon Lee a acquis un très large public, dans le monde anglo-américain et italien. En Amérique, *The Victorian Women Writers Project Library*⁶² diffuse des transcriptions de son œuvre, par le biais de l'internet. En outre, David C. Rose est le directeur de *The Oscholars*⁶³, groupe international de revues en ligne, auquel est affilié *The Sibyl, a Journal of Vernon Lee*, édité par Sophie Geoffroy-Menoux (Université de la Réunion). Elle y publie des études critiques traitant de l'œuvre de Vernon Lee. On peut également y lire certains essais de cette Victorienne (*The Prince of the Hundred Soups*, « Sister Benvenuta and the Christ Child », et « La poupée », traduction française de « The Doll »).

Pour notre part, nous espérons que notre étude contribuera à élargir le public de Vernon Lee, sur la voie de son odyssée scripturale entre Romantisme et modernité. En premier lieu, nous nous proposons de retracer la genèse de l'œuvre de Vernon Lee⁶⁴, en concentrant notre attention sur les influences qui ont marqué sa pensée.

⁶² <http://www.indiana.edu/~letrs/vwwp/-list.html>

⁶³ <http://www.Oscholars.com>

⁶⁴ Il convient de souligner que notre étude littéraire est centrée sur l'œuvre post-romantique de Vernon Lee, dans le contexte socio-culturel et politique de l'Angleterre victorienne de la période fin-de-siècle dite « décadente ». D'où notre intérêt pour l'Histoire littéraire et l'Histoire des idées.

PARTIE I

LA VOIE DU ROMANTISME

That belongs to that dear Germany
presided over
(under innumerable princelets)
by Goethe and Schiller,
the Germany which has helped,
thank goodness!
To make us all a wee bit romantic.
(Vernon Lee, *The Sentimental Traveller*, 1921: 69)

It is no use relying on artists, poets,
philosophers, or saints
to make something of the enclosed spaces
or the waste portions of our souls:
Il faut cultiver notre jardin.
(Vernon Lee, *Hortus Vitae and Limbo*, 1907 : 25)

Chapitre 1

Evolution d'une Romantique Précoce

I now see that one should try
to get to know oneself
(since others don't take the trouble)
and particularly to know
one's history and evolution
that is, one's parents and one's childhood.
(Lettre de Vernon Lee à Carlo Placci, 1894)⁶⁵

Tout individu est influencé à la fois par son éducation et la culture de son époque, mais il porte en lui les germes de sa propre personnalité, en particulier l'intelligence et l'imagination. Comme le souligne Vernon Lee, dans l'épigraphe ci-dessus, il est important de « connaître sa propre histoire et sa propre évolution » au sein de sa famille, dès l'enfance (« to know one's history and evolution that is, one's parents and one's childhood »). L'éducation de la jeune Violet Paget est faite par trois femmes, qui jouent un rôle prédominant à la fois dans la formation de sa pensée et dans l'orientation de sa carrière d'écrivain : sa mère⁶⁶, sa gouvernante allemande, Marie Schülpbach, et Mrs Sargent. Cette période est retracée dans la biographie de Vernon Lee, par Peter Gunn, *Vernon Lee : Violet Paget, 1856-1935*, publiée pour la première

⁶⁵ Vernon Lee, dans S. Pantazzi, « Carlo Placci and Vernon Lee ». *English Miscellany* 12 (1961): 117.

⁶⁶ La formation de la pensée de Vernon Lee est également faite par Eugene Lee-Hamilton, son demi-frère, (voir *infra* : Partie I, Chapitre 3.2 [a]).

fois en 1964. Nous mettrons également à profit la biographie littéraire de Vineta Colby, *Vernon Lee. A Literary Biography* (2003). En outre, nous étudierons la philosophie ainsi que la culture artistique et littéraire de la période romantique, en nous référant à Germaine de Staël (*De L'Allemagne* (1813)⁶⁷, et à Meyer Howard Abrams (*Natural Naturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature*, 1973)⁶⁸.

1.1 – Une romantique à l'esprit voltairien

L'influence intellectuelle de sa mère a été vraiment bénéfique pour elle, comme le confirme Vernon Lee :

She had a high notion of the dignity of literature, of the divine quality of genius, which she took for granted in all her belongings. While my father thought poorly of writing, described it (I now think not quite unjustly) as a « gift of gab », my mother made up her mind that I was to become, at the very least, *another de Staël*. (V. Lee, *Words*: 301. Nous soulignons.)

La citation ci-dessus est extraite de *The Handling of Words* de Vernon Lee (Chapitre IX intitulé « What Writers Might Learn ? »). L'auteur donne ici la preuve de sa filiation romantique, à travers le modèle de Mme de Staël. Violet Paget éprouve une véritable vénération pour sa mère et conserve précieusement ses souvenirs d'enfant enfouis au plus profond d'elle-même : c'est ce que Carl Gustav Jung (1875-1961) appelle « l'imgo maternelle », dans son ouvrage intitulé *Métamorphoses et symboles de la libido*, paru sous le titre original *Wandlungen und symbole der libido*, en 1911⁶⁹. En effet, le théoricien examine les relations de l'enfant avec son entourage familial et social. Selon lui, l'imgo peut prendre forme soit dans les sentiments et dans les conduites, soit dans des images.

Effectivement, Violet hérite du caractère passionné et romantique de sa mère. Matilda Paget est une érudite accomplie qui ouvre à sa fille la voie vers le monde des

⁶⁷ Staël (Madame de), Germaine, *De L'Allemagne* (1813, en deux volumes). Paris: Garnier-Flammarion, Rpt. 1968.

⁶⁸ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1973.

⁶⁹ « Le concept d'*imgo* est dû à Jung [...] qui décrit l'imgo maternelle, paternelle, fraternelle. » (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967 : p. 196). Se basant sur les études de Jung, Laplanche et Pontalis définissent l'imgo comme étant « le prototype inconscient de personnages qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui ; il est élaboré à partir des premières relations intersubjectives réelles et fantasmatiques avec l'entourage familial. » (Laplanche et Pontalis, 1967: 196).

lettres. Pour Violet, l'écriture est génétique : comme sa mère, elle possède l'aisance de l'élocution et du style, qualifiées de « don du bavardage » (« gift of gab ») par Mr Paget. Cela explique sans aucun doute le grand nombre d'amis composant le cercle littéraire de Mrs Paget, que n'apprécie pas du tout ce dernier. Au « bavardage », il préfère la nature et les promenades solitaires, comme l'écrira plus tard Marie Robinson, l'amie de Vernon Lee : « Mr Paget n'était jamais chez lui » ; elle le décrit comme « une charmante personne, un marcheur, un chasseur »⁷⁰.

Violet hérite d'un autre trait de caractère de sa mère : l'esprit voltairien. En effet, Mrs Paget est ainsi décrite par Gunn : « She was almost completely emancipated ; irreligious, Voltairian like her father ; unconventional. » (Gunn, 1964 : 16). Aussi, nous comprenons l'impact que cet esprit maternel, doué d'un rationalisme victorien, d'une esthétique artistique et littéraire aussi élevée, a pu avoir sur Vernon Lee, dès son jeune âge. Le biographe dépeint cette dernière comme une femme-écrivain d'une intelligence remarquable et d'une grande vivacité d'esprit. Mais il précise que ses points de vue sont pleins de hardiesse: « She [Vernon Lee] developed a polemical side of her nature, [...] she became increasingly a controversial public figure, the propagator and critic of some of the disturbing sociological ideas which occupied thoughtful people's mind in the first decade of this century. » (Gunn, 1964 : 1). En fait, il serait plus juste de dire que Vernon Lee veut rester fidèle à ses convictions et qu'elle cherche avant tout à faire preuve d'une éthique basée sur le non-conformisme, dans la société victorienne de la fin-de-siècle. Cela constitue le trait fondamental de sa personnalité, où l'esprit apollinien se conjugue constamment avec l'esprit prométhéen. C'est ce qu'on peut constater dans la lettre que Vernon Lee à son demi-frère, Eugène Lee-Hamilton, en 1893 :

At thirty-seven, I have no public, but on the other hand, I am singularly far from being played out & crystallised, as I see most writers become even before this age. [...] I consider that in a world where so many clever people (especially in England) have to write to suit the public for sheer lack of money, it would be shocking for me, who could lack only luxuries, to do such a thing. (V. Lee, *Letters* : 364).

⁷⁰ V. Colby cite Mary Robinson: « For young Mary, the elder Pagets were equally incandescent. Even the usually invisible Mr. Paget emerged as 'a charming person...a great hunter, sportsman, walker. Mr Paget was always outdoors.' » (Colby, 2003: 48)

Dans cette lettre, elle dénonce l'idéologie sous-tendant l'esthétique littéraire de son époque : elle désapprouve l'attitude conformiste de certains écrivains, face à l'étroitesse d'esprit, la rigidité des codes sociaux et l'esprit matérialiste du victorianisme. Et c'est à travers sa fiction qu'elle exprime sa réaction, par exemple dans *Miss Brown*, qui est publié en 1884 et qui soulèvera la querelle de l'esthétisme (Ce point fera l'objet de notre étude, dans la Partie II. Chapitre 2).

Le père de Violet vit de ses rentes, mais il est surtout dépendant de la fortune de sa femme. En passionné de chasse et de pêche, il emmène sa famille à travers de continuels voyages en Europe : Suisse, Allemagne, Italie, France et Angleterre⁷¹. La jeune Violet doit donc faire des études en autodidacte, sous la conduite éclairée de sa mère et de celle de son demi-frère, Eugene Lee-Hamilton. Effectivement, elle fait état de l'entraînement intellectuel intensif, sous la direction d'une mère hautement qualifiée :

She was very strong on grammar; I acquired an exhaustive (and to my childish mind exhausting) knowledge of the fourteen cases (including avec le peu) of the French past participle. Also she had great faith in Euclide, of whom she had mastered up to and inclusive of the fifth proposition of the first book, besides the definitions and postulates, all of which she endeavoured to convey to me during our walks, always by words of mouth, and without allowing me to glance at a diagram or even to draw one furtively in the road's dust. (V. Lee, *Words*: 298)

Matilda Paget ne pense qu'à faire de Violet un petit prodige, tant en grammaire qu'en mathématique, sans se soucier de son éducation sentimentale. En effet, les promenades ne sont pas faites dans le but de se divertir : les dialogues se limitent aux postulats d'Euclide. Il est vrai que Violet jouit d'une intelligence remarquable, qui lui permet de tout assimiler, selon Irene Cooper Willis, qui la qualifie d'« enfant précoce » et qui fait état de sa réceptivité : « It is the grown-upness of a precocious girl, [...] the girl's absorption from the age of fourteen. » (Irene Cooper Willis, Préface à *Letters*: ii-iii). C'est aussi l'opinion de Vineta Colby, qui la qualifie d'« enfant prodige » (Colby, 2003, notre traduction).

Une autre personne contribue également à façonner la pensée de la jeune Violet, alors qu'elle habite en Allemagne, de 1866 à 1869 : Marie Krebs Schülpbach, sa gouvernante. C'est à Thun que Violet Paget reçoit l'éducation et l'instruction de sa

⁷¹ Voir P. Gunn, 1964 : 11-3.

gouvernante préférée, pendant ces trois années consécutives, ce qui rend cette petite ville très familière aux yeux de Vernon Lee. Elle revient sur les lieux où elle a été si heureuse (« The dear little town of Thun, where I spent much of my childhood » [Lee, *Notes on Places*: 15]). Et Dans *Hortus Vitae*, Lee rend hommage à toutes les gouvernantes allemandes, qui ont nourri son enfance de « romans d'aventures teutoniques » (Lee, *Hortus Vitae* : 30) et pour l'excellente éducation qu'elles donnent à leurs jeunes élèves, dans le chapitre intitulé « In Praise of Governesses » :

Be this at it may, it is to our German governesses that we owe the power of understanding Germany, more than to German literature [...]. But best of all, dearest, far above all the others, and quite different, *Marie S., charming enthusiastic young schoolmistress* in that little town of pepper-pot towers and covered bridges, you I have found again. (V. Lee, *Hortus Vitae*: 28-31. Nous soulignons.)

Elle pense particulièrement à celle qu'elle désigne par « Marie S. », c'est-à-dire Marie Schülpbach, la jeune gouvernante allemande de vingt ans, dont Violet Paget fait la connaissance alors qu'elle est âgée de onze ans. La jeune élève lui voue une admiration et une gratitude profondes pour son enseignement de la culture allemande, profondément enracinée dans le Romantisme. En effet, elle lui fait découvrir l'esprit de ses plus grands génies de la littérature classique (contes de fées, légendes et récits mystérieux), et la musique de compositeurs célèbres, qui donnent du prestige à l'Allemagne. Elle retourne à Meningen, vingt-neuf ans plus tard et y évoque ses souvenirs d'enfance:

Meningen belongs to that dear Germany presided over (under innumerable princelets) by Goethe and Schiller – the Germany, which has helped, thank goodness! to make us all a wee bit romantic. [...] The right Germany for Bach and Mozart, Beethoven and Schubert, and also, for Brahms. (V. Lee, *Traveller*: 69)⁷²

O dear German Childhood in that schoolroom panelled with a porcelain stove where we baked apples! Dear German things never seen since: books heavily embossed or gilt with orange labels – *Konversations-lexicons*, bound years of *Gartenlaube*, stray volumes of Schiller and Goethe [...] ; Mozart's Letters also; but, best of all, the things unwritten – scraps of poetry, legends, tales of mystery. (V. Lee, *Traveller*: 237)

⁷² A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *Traveller* (*The Sentimental Traveller*, 1908. Rpt. 1921).

L'âme de la « Voyageuse Sentimentale » qu'est Lee rejoint l'espace des objets inanimés, plein des souvenirs du passé (« O dear German childhood [...] Dear German things »). L'anamnèse est faite à travers le retour sur les lieux de l'expérience antérieure : « I had not done so since my childhood [...] twenty-nine years ago. » (V. Lee, *Traveller* : 236). Elle évoque les lieux auxquels elle est très attachée sentimentalement : Meningen où elle revoit la salle de classe avec son « poêle en porcelaine », les livres qui parlent de Schiller, Goethe, la correspondance de Mozart...

Cela n'est pas sans rappeler Wordsworth, qui visite « Tintern Abbey » quelques années avant d'écrire *Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey*, dans *Lyrical Ballads* (1798). Ses souvenirs refont surface et c'est dans un long monologue intérieur qu'il s'adresse à la nature, berceau de la compréhension de l'âme humaine :

And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.
(Wordsworth, [1798], 1967: 113)⁷³

Toute la pensée de Wordsworth se cristallise autour de l'image évocatrice de « Tintern Abbey » (« the motion of our human blood almost suspended, where we were laid asleep in body »). Et c'est par le pouvoir de l'esprit qu'il parvient à communiquer avec les choses (« We see into the life of things. ») Le poète évoque ainsi la présence immanente des choses naturelles qui nous sont chères, dans notre souvenir. Concernant le vocabulaire leeien, nous nous référons aux termes de « Genius Loci », c'est-à-dire « l'Esprit des Lieux », qui exerce inévitablement sa magie sur l'esprit influençable de la grande romantique qu'est Vernon Lee.

⁷³ W. Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads* (1798). Ed. by W. J. B. Owen. London: Oxford University Press, 1967.

1.2 – La Quête du « Genius Loci »

Pendant sa jeunesse, Vernon Lee passe des moments inoubliables à Rome, en compagnie de son ami, John Singer Sargent, un jeune américain né à Nice, qui deviendra un peintre très connu. Son essai intitulé *Limbo* (1897)⁷⁴ en est une réminiscence :

I want to talk about the something which makes the real, individual landscape – the landscape one really sees with *the eyes of the body and the eyes of the spirit* – the landscape you cannot describe. [...] Yes, *the lie of the land* is what has mattered to us since we were children, to our fathers and remotest ancestors; and its perception, the *instinctive preference* for one kind rather than another, is among the obscure things inherited with our blood, and making up the stuff of our souls. For how else explain the *strange powers* which the different shapes of the earth's surface have over different individuals; the sudden pleasure, as of the sight of an old friend, *the pang of pathos* which we may all receive in a scene which is new, without memories, and so unlike everything familiar as to be almost without associations? (V. Lee, *Limbo*: 45-7; nous soulignons.)

Les paysages possèdent d'« étranges pouvoirs » s'exerçant sur les « différents individus », comme l'écrit Vernon Lee dans le Chapitre III de *Limbo*, intitulé « The Lie of the Land, Notes about Landscapes ». Elle ne les voit pas seulement avec « les yeux du corps » (« the eyes of the body »), mais aussi avec « les yeux de l'esprit » (« the eyes of the spirit »). Rome fascine Vernon Lee, comme si elle ressentait « une préférence instinctive » (« the instinctive preference ») pour cette ville. L'auteur révèle le secret des villes anciennes qui attirent sa sympathie. Toute découverte de la beauté d'un paysage nouveau lui fait ressentir une vive émotion (« the pang of pathos »), particulièrement lorsqu'elle lui permet de revoir le visage « d'un vieil ami », peut-être celui de John Singer Sargent, son ami d'enfance. Elle a dix ans lorsqu'elle fait la connaissance des Sargent à Nice. Dans *The Sentimental Traveller* (1908), qui est une évocation de « ces fantastiques voyageuses errantes » de l'époque victorienne (Lee, *Traveller* : 21), l'auteur ne peut s'empêcher de rendre hommage à Mrs Sargent. A cette époque, les Sargent et les Paget se trouvent à Rome, au cours des hivers de 1868-9 et de 1869-1870 :

⁷⁴ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *Limbo* (*Limbo and Other Essays*, 1897).

Now, into this severely regulated reasonable reality there burst, by the strangest of chances, a brief but *unforgotten vision of Rome* as it existed for other folk. I have alluded to a *generation of wondrous priestesses of the Genius Loci* some of whom still delight and awe us by *the sacred fury of travel* which impels them. Well! What should a contrast-loving Fate decree but that my family [...] should have made friends with *the high priestess of them all* [...], the enchanting, indomitable, *incomparable Mrs. S.* ... *And since I have mentioned her, let me, before telling what I owed to her in my childhood – owed to her for all my life.* [...] I do not think my family ever realized Mrs S.'--s high vocation, for they did not know the *cultus of Genius Loci*, or even of his existence. And it is certain that Mrs S. – never conceived the bare possibility of people *as stay-at-home as we.* (V. Lee, *Traveller*: 20-2. Nous soulignons.)

Ainsi, l'éveil de la curiosité esthétique de Violet ne provient pas de sa mère, mais de Mrs Sargent, « Mrs S » (« telling what I owed to her in my childhood »). En effet, les Paget sont « casaniers » (« stay-at-home as we »), comme elle le reconnaît elle-même. Mrs Sargent appartient à la génération des voyageuses possédées par « la frénésie sacrée du voyage » (« the sacred fury of travel »). Et c'est elle qui participe au développement de l'enthousiasme pour l'art et la beauté chez Violet, grâce aux visites dans les musées ou dans les autres lieux artistiques. Très tôt, une ville prend une valeur métonymique dans la vie de Vernon Lee : Rome, « la ville éternelle » offrant à la jeune esthète, Violet Paget, la capiteuse fragrance de son « elisir d'amore »⁷⁵. Violet ne souligne-t-elle pas qu'elle est très impressionnée par Mrs Sargent, parce que cette dernière appartient à « la génération de ces merveilleuses prêtresses du Génie des Lieux [...] leur grande prêtresse à toutes » (« the high priestess of them all »)? Le culte du « Génie des Lieux » imprègne toute l'œuvre de Vernon Lee. Mais quelle définition donne-t-elle du « Genius Loci » ? La réponse nous est donnée par cette « voyageuse sentimentale » :

Meanwhile the gravel and the benches of the Pincian, the carriage drive round Villa Borghese, Piazza di Spagna with Nazzari's cake-shop and Piale's Circulating Library, all closed once more round my childhood.

As they tightened with every month and year they squeezed into an intoxicating philtre the love for the Rome hidden in my imagination. And in the nostalgic longing for that city, unknown though looked down on during each daily walk, began my secret worship for the *Genius Loci*, of the *spirit immanent* in those cupolas and towers and hilly pine groves which seemed as far beyond my reach

⁷⁵ « Mrs Sargent's contribution to Violet's intellectual growth had been accomplished – Rome from now on held out to her its own 'elisir d'amore.' » (P. Gunn, 1964: 46).

as the sun setting behind them. Thus I became a Sentimental Traveller. (V. Lee : *Traveller* : 24. Nous soulignons.)

The Sentimental Traveller est publié neuf ans après son essai intitulé *Genius Loci : Notes on Places* (1899). Le « Génie des Lieux » est assimilé à une divinité, « un esprit immanent », nous dit Lee replongeant dans l'abîme de ses souvenirs d'enfant à Rome. Cette ville, qui la fascine par sa nature (« pine groves ») et son architecture (« Villa Borghese », « Piazza di Spagna », « cupolas and towers »), cache « Le Génie des Lieux ». Et c'est son imagination fertile qui lui permet de sentir sa présence dans ces éléments naturels ou artificiels. Son culte du « Genius Loci » est traduit par l'expression « my secret worship ». Cela n'est pas sans rappeler le sensualisme platonique, (« flowery band to bind us to the earth »), que Keats développe dans *Eudymion* (1818). Cela commence au moment où elle devient « une Voyageuse sentimentale », c'est-à-dire une voyageuse capable d'assimiler « le filtre enivrant » (« an intoxicating philtre ») dans lequel se trouve, caché, « l'amour pour Rome » (« the love for Rome »).

Aujourd'hui, cette entité est encore omniprésente dans l'esprit des écrivains contemporains, tels que Christian Norberg-Schulz, dans *Genius Loci : Paysage, Ambiance, Architecture* (1979)⁷⁶:

Le *Genius Loci* est une conception romaine ; d'après une antique croyance, chaque être « indépendant » a son genius, son esprit gardien. Cet esprit donne vie à des peuples et à des lieux, il les accompagne de la naissance à la mort et détermine leur caractère. Même les dieux ont leur *genius*, ce qui explique la nature fondamentale de cette conception. [...] Les anciens expérimentaient leur milieu comme étant constitué par des caractères définis. Le fait de pactiser avec le genius de la localité dans laquelle ils devaient vivre avait une importance vitale pour eux. (Norberg-Schulz [1979], 1981 : 18)

Le mot « génie » vient du latin *genius*, qui signifie divinité tutélaire. Dans certaines traditions anciennes, un génie accompagne tout homme. Il est son ange gardien, dans la religion chrétienne. Cet « esprit gardien » apparaît donc comme la voix d'une conscience supra-rationnelle. D'autre part, dans leur microcosme, les anciens (romains et grecs) ont eu besoin de rassembler les significations propres à créer un *imago mundi*,

⁷⁶ C. Norberg-Schulz (1926-2000), architecte norvégien, historien et théoricien de l'architecture. C. Norberg-Schulz, *Genius Loci : Paysage, Ambiance, Architecture* (1979). Nice: Editions Pierre Mardaga, 1981.

très représentatives du monde des esprits. Ainsi, selon Norberg-Schulz, « le *Genius Loci* est une conception romaine » : c'est le « gardien » tutélaire de cette cité (« la ville éternelle »). Plus tard, ce concept s'est également appliqué à la nature : le *Genius Loci* préside également à la vie des champs, des forêts, des montagnes, des vallées...

Dès son jeune âge, Vernon Lee a compris qu'il faut « pactiser avec le *genius* de la localité », pour reprendre les termes de Norberg-Schulz, car cela a « une importance vitale ». D'esprit à esprit, elle en saisit l'essence pure, comme si son regard (« the eyes of the spirit ») rencontrait celui de la terre, plus précisément celui du « Genius Loci ». Dans ce parcours initiatique, elle a une pensée pour Mrs Sargent, cette « merveilleuse prêtresse du Génie des Lieux », qu'elle considère comme l'héritière de l'une des plus remarquables romantiques, Mme De Staël :

But it is natural enough not to find her there; and what will it be when we begin to understand that she is not elsewhere on our earth, but journeying a longer way, making, like Orpheus, Charon and Cerberus civil with her courteous cheeriness; and putting what that other great traveller De Staël called « un air écossais » – a coloured and variegated gaiety – into the moonlight of the Elysian Regions? (V. Lee, *Traveller*: 21)

Mme de Staël (1776-1817), fondatrice du groupe « Les Coppétiens » (c'est-à-dire les membres du club littéraire basé à Coppet), participe activement à la naissance du Romantisme en France. Elle est contemporaine des « Lake Poets », romantiques anglais de la première génération : William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) et Robert Southey (1774-1850). « Lake Poets » et Coppétiens contribuent activement, dans un monde en pleine métamorphose – cosmopolitisme né de l'émigration, guerres napoléoniennes et éveil des nationalités en 1813 – à la formation d'une nouvelle conception du voyage comme instrument de connaissance. Mme de Staël le montre bien dans *De l'Allemagne* (1813) :

Néanmoins, quand on a surmonté ces sensations irréfléchies, le pays et les habitants offrent à l'observation quelque chose d'intéressant et de poétique. Vous sentez que des *âmes et des imaginations douces ont embelli ces campagnes*. Les grands chemins sont plantés d'arbres fruitiers, placés là pour rafraîchir le voyageur. Les paysages dont le Rhin est entouré sont superbes presque partout ; on dirait que *ce fleuve est le génie tutélaire de l'Allemagne* ; ses flots sont purs, rapides et majestueux comme la vie d'un ancien héros. [...]

Ce fleuve raconte, en passant, les hauts faits des temps jadis. (Mme de Staël, [1813]. Tome I, 1968 : 52. Nous soulignons.)

Pour Mme de Staël, il s'agit de créer une nouvelle vision de la littérature, établie grâce à une relation entre une expérience locale et les représentations du monde extérieur. En effet, elle pense que « le pays et les habitants offrent à l'observation quelque chose d'intéressant et poétique », lui procurant la sensation de communiquer un monde supraterrrestre. En outre, on constate qu'elle ressent aussi la présence du « Genius Loci », puisque le Rhin « est le génie tutélaire de l'Allemagne ». Ce fleuve symbolise l'âme de ce pays, qui sait raconter « les hauts faits des temps jadis ». Pour la grande voyageuse qu'est Mme de Staël, apprécier un paysage est une question de cœur. C'est aussi la conception personnelle de Vernon Lee, qui explique comment elle est devenue une « voyageuse sentimentale » :

We shifted our quarters invariably six months, and by dint of shifting, crossed Europe's length and breadth in several directions. But this was *moving, not travelling*, and we contemned all travellers. That little seaside place, which started these reflections, has brought home the difference to me, and made me grasp that if I am a Sentimental Traveller 'tis because I was not brought up to travel. [...] I had been brought up to despise persons who travelled in order to « sight-see ». We never saw any sights. (V. Lee, *Traveller*: 16-7. Nous soulignons.)

Comme Violet le précise, sa famille « se déplaçait » d'un lieu à l'autre, mais « ce n'était pas voyager » : elle ne visitait ni les sites naturels, ni les lieux historiques ou archéologiques (« We never saw any sights »). Il ne s'agissait donc pas de voyages touristiques. Et lorsque les deux familles anglaise (les Paget) et américaine (les Sargent) se rencontrent à Rome, le destin va changer le cours monotone de sa vie. En effet, le rôle de Mrs Sargent est capital dans sa carrière d'écrivain, car elle lui fait découvrir l'« agréable mythe » qu'est le « Génie des Lieux » (V. Lee, *Traveller*: 13). Vernon Lee se souvient de Mrs Sargent avec une intense émotion des moments passés avec cette voyageuse expérimentée, en compagnie de ses deux enfants :

For all my grateful explanations, she [Mrs Sargent] could never guess the kind of benefit bestowed on that small prig who was her children's playfellow. The benefit, in fact, was less a matter of deeds and things definite and tangible than of subtle influences; although if I did see anything of Rome in my early years, it

was during the months of strolling after her in and out of churches, palaces, and ruins, in company with Emily and John. (V. Lee, *Traveller*: 22-3)

Effectivement, Mrs Sargent l’emmène visiter « les églises, les palais et les ruines de Rome, en compagnie d’Emily et de John », ses deux enfants. Il y a alors l’ouverture sur un monde inexploré par les yeux ravis de la jeune Violet Paget. Découvrir l’Italie avec le même regard que celui de Mrs Sargent transforme radicalement la vie de Violet Paget (« subtile influences »). Contrairement à Matilda Paget, Mrs Sargent ne se contente pas d’une culture livresque : en effet, la première n’apprécie pas la visite des lieux, et même « méprise les personnes qui voyagent, dans le but de découvrir des paysages », considérés du point de vue de l’esthétique et du pittoresque, pour reprendre les propres termes de Violet (« I had been brought up to despise persons who travelled in order to ‘sight-see’ » [V. Lee, *Traveller* : 17]). Aussi cette dernière exprime-t-elle sa vive gratitude pour Mrs Sargent, à qui elle doit non seulement sa première rencontre avec le « Genius Loci », à Rome, mais aussi l’inspiration pour l’écriture de ses carnets de voyages.

Très précoce, Violet Paget publie sa première œuvre, *Biographie d’une Pièce de Monnaie* (1870), alors qu’elle n’a que quatorze ans. Cette nouvelle écrite en français est son premier ouvrage, dans lequel nous pouvons déjà déceler le souffle créateur du « Genius Loci » sur son esprit: « Me voici, simple monnaie, de la grandeur d’un sou à peu près, portant sur l’avers l’effigie d’Adrien, et sur le revers une inscription presque effacée par la main du temps. Qu’y-a-t-il donc d’extraordinaire en toi ? me direz-vous » (V. Lee, dans Gunn 1964 : 50). Cooper Willis affirme que Vernon Lee signe sa première publication, *Biographie d’une Monnaie*, avec les initiales V. P., dans un journal suisse⁷⁷. En fait, c’est sur le conseil de son éditeur, Mr Vulliet, qu’elle donne le titre définitif à sa nouvelle, *Les Aventures d’une pièce de Monnaie*, comme elle l’écrit à son père, dans sa lettre datée du 17 juin 1870 : « Well, you see, I have not, after all, so much to complain of Mr. Vulliet, who merely changed *Biographie d’une Monnaie* into *Les Aventures d’une pièce de Monnaie*. » (V. Lee, *Letters* : 3). L’inspiration lui vient de

⁷⁷ « Her first publication, *Biographie d’une Monnaie*, was published in a Swiss paper and signed ‘Mlle. V. P.’ » (I. Cooper Willis, Préface à *Letters*: [i]). Pour une étude détaillée de la première nouvelle de Vernon Lee (Violet Paget), voir P. Gunn 1964: 49-50. Consulter également Anthony Teets, dans son analyse de *Biographie d’une Monnaie*, en collaboration avec Sophie Geoffroy-Menoux (ed.). « Sensibility, sensitivity and Heterotopia in Vernon Lee’s ‘It-Narrative’: A Critical Introduction to ‘Biographie d’une Monnaie’ (1870) » dans « The sibyl » N°3, Winter 2007/8 (<http://www.oscholars.com/Sibyl/three/sense.htm>)

sa passion pour la collection d'antiques pièces de monnaie romaines portant l'effigie d'Adrien.

D'autre part, Vernon Lee se rend compte que « le Génie des Lieux est, après tout, en grande partie l'esprit des habitants présent ou passé » (V. Lee, *The Tower of the Mirrors* : 174). Ainsi, il n'est pas étonnant qu'elle associe *The Spirit of Rome* et *Laurus Nobilis* dans la « Collection of British Authors in One Volume » éditée à Leipzig en 1910, par Bernard Tauchnitz. En effet, ces deux essais ont un point commun : le lien entre l'art et la vie. Le premier essai évoque l'architecture de Rome et nous révèle ce qu'est cette ville perçue à travers ses palais et ses villas (« Villa Caesia », « Villa Livia », « Villa Madama », « Palazzo Cenci »...), ses églises (Ara Coeli) ainsi que la Chapelle Sixtine... Lee étudie la fonction de la critique esthétique, d'après la relation existant entre l'art et la vie, dans *Laurus Nobilis*, qui porte précisément le sous-titre *Chapters on Art and Life* :

They [civilizations] are gone, disappeared, and their existence would be impossible in our days. But they have left us their art, the essence they distilled from their surroundings. And that is good for our souls as the sunshine and the wind, as the aromatic scent of the herbs of their mountains. [...] All art which is organic, short of which it cannot be efficient, depends upon tradition. [...] I believe that if one learned, not merely know, but to feel, to enjoy completely and very specifically, the quality of distinctness [...], of the domestic architecture and decoration of the fifteenth century, [...] for instance, inside Florentine houses [...], one would be in better case for really appreciating, say, Botticelli or Pia della Francesca than after ever so much comparison of their work with that of other painters. (V. Lee, *Laurus Nobilis*: 208-12. Nous soulignons.)

L'art et la vie restent intimement liés, malgré l'évolution des civilisations : l'art porte la marque ancestrale, diffusée dans la vie de tous les jours, comme « une essence distillée » autour de nous, pour notre bien-être mental (« good for our souls »). De Staël, ne dit-elle pas que l'on sent la présence « des âmes et des imaginations », qui « ont embelli ces campagnes »⁷⁸, leur environnement (« their surroundings », pour reprendre les termes même de Vernon Lee) ? Savoir « sentir et jouir » de la présence de la tradition constitue l'un des critères fondamentaux de l'art, sur lequel s'appuie l'artiste. Il en est de même pour le public : faire le lien entre l'habitat (« the domestic architecture and decoration of the fifteenth century [...] inside Florentine houses ») et la

⁷⁸ G. de Staël (1813), Tome I. Rpt. 1968 : 52.

reproduction artistique nous fait mieux apprécier Botticelli ou Pia della Francesca. D'autre part, il est clair que pour celle qui va bientôt se faire connaître sous le pseudonyme de Vernon Lee, l'Italie est le pays de prédilection où elle se sent vraiment chez elle, puisqu'elle choisit de s'établir à Florence, dans sa villa toscane « Il Palmerino », à Maiano. Sa préférence est nettement marquée pour le Sud aux dépens du Nord, comme elle l'écrit dans *Genius Loci, Notes on Places* (1899)⁷⁹ :

The sense of being in the real South is made up of many and various impressions, and leads to many more: the nobility of an excellent climate; the sort of purity and vigour of life due to abundant sunshine, as opposed to the deathliness and ignominy of our English fields, which I had left steeping in cold or steaming in lukewarm vapours. Then, the odd quality of being precious (I noticed this very much in Southern Spain and at Tangier) which such excellence of climate lends to the cheapest material. (V. Lee, *Genius Loci/N. P.* : 195-6)

Lee oppose ici deux champs lexicaux : « South/ North (English fields) ; purity and vigor/ deathliness and ignominy ». Le Sud procure une vigoureuse santé et agit positivement sur le moral des gens. D'où l'attraction des Victoriens pour l'Italie. C'est précisément le cas de Lee, qui souffre de dépressions et va toujours chercher sa guérison dans d'autres pays du Sud que l'Italie (Espagne, Maroc, Tanger...). L'auteur fait ainsi écho à Mme de Staël, dans son ouvrage *De l'Allemagne* (1813)

Les climats tempérés sont plus propres à la société qu'à la poésie. Lorsque le climat n'est ni sévère ni beau, quand on vit sans avoir rien à craindre ni à espérer du ciel, on ne s'occupe que des intérêts positifs de l'existence. Ce sont *les délices du midi* ou les *rigueurs du nord* qui ébranlent fortement *l'imagination*. Soit qu'on lutte contre la nature, ou qu'on s'enivre de ses dons, la puissance de la création n'en est pas moins forte, et réveille en nous le sentiment des beaux-arts ou l'instinct des mystères de l'âme. (Madame de Staël [1813], Tome I. 1968: 76. Nous soulignons.)

Selon de Staël, la littérature est fonction de la société, influencée à la fois par les climats et les régimes (autorité ou liberté). Sur le plan individuel, elle souligne l'impact que la nature a sur le mental de l'homme, particulièrement sur sa « puissance de la création », perçue à travers « les mystères de l'âme ». Pour sa part, Lee semble bien ressentir l'émotion que procurent « les délices du midi ». D'où ce rejet « des rigueurs du nord »,

⁷⁹ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *Genius Loci /N. P.* (*Genius Loci : Notes on Places*, 1899).

parce qu'elle ne parvient pas à accorder sa sympathie à cette région. Toutefois, elle semble penser comme de Staël que les climats « ébranlent fortement l'imagination ». Il est certain que les lieux influencent totalement l'esprit des écrivains et des artistes⁸⁰ : les images du nord et celles du sud diffèrent complètement. En ce qui la concerne, Lee porte son attention sur les bienfaits que lui procure physiquement et mentalement la douceur des climats méditerranéens. Cela est la condition essentielle de son équilibre vital, et surtout de sa créativité littéraire.

1.3 – Le culte du « Genius Loci »

Comme Mme de Staël et Mrs Sargent, Lee pratique le culte du « Génie des Lieux » :

Like other forms of devotion, the *cultus* of the spirit of localities has its moments of estrangement – of *aridity*, as it would be called in the language of the mystics. One carries one's divinities, like one's loves, in oneself; and there are states of mind, nay of body, which seem to suspend their existence. One falls to wonder if everything is changed or whether anything was ever different. Have circumstances been too many for me? Am I not merely *chilly*, like the poet, but *grown old*? Or has the North in dull July no power to revive spirits flagging after a Tuscan midsummer? Certain it is that all through this journey, save during the sunset moments in those kind old ladies' garden among the lime-trees, I have not felt once the full, ineffable presence of the Genius Loci. (V. Lee, *Traveller*: 263.).

Le sentiment de malaise chez Vernon Lee se fait également sentir au cours d'un voyage en France, à Gruyères. Elle s'aperçoit que cet endroit la laisse complètement indifférente, soulignant le terme *aridity*, utilisé pour dépeindre sa déception, face au « Nord dans dans la monotonie de Juillet » (« the North in dull July »). D'où son insistance à opposer le Nord au Sud : le premier, dit-elle, « n'a aucun pouvoir de remonter le moral de ceux qui soupirent après le plein été toscan » (« no power to revive spirits flagging after a Tuscan midsummer »). Lorsqu'elle atteint ce village singulier, elle se demande pourquoi le « Génie des Lieux » ne manifeste pas sa présence :

⁸⁰ On se rend bien compte que le voyage et l'écriture font partie des préoccupations naturalistes, politiques et sociales des Romantiques. La nature et le climat influencent l'écriture, celle qui analyse aussi bien le milieu naturel que ses relations avec les organisations sociales et culturelles. La nature agit sur les peuples du Nord, et leur poésie reflète son image sombre et nébuleuse : une poésie mélancolique, nourrie du sentiment de l'incomplétude de la destinée. L'ouvrage *De l'Allemagne* fait partie de l'héritage romantique, à part entière.

Such wistful efforts to live with the heart, and not with the eye only, are humane already, pious in a sense, and a beginning of better things. They mean that *the traveller feels and thinks*; and very soon that mist of fancy and emotion will take shape, and become – what? *Why, the Genius Loci who has been refusing his presence*. For, in such humble matters, as in far greater ones, our finest experiences are those due, two-thirds at least, to our wish how things should be – to a certain odd, hidden craving for significance and fitness. (V. Lee, *Traveller*: 265-6). Nous soulignons.)

Entrer en contact avec le « Génie des Lieux » est une affaire de cœur (« the traveller feels and thinks »). C'est pourquoi il ne se manifeste pas toujours au « Voyageur Sentimental ». Voyager développe la vision du monde chez Lee, et il est certain qu'elle est attirée vers des pays qui la font vibrer par leur beauté et leur exotisme, tels que « The Hills of the Setting Sun, the Euganean Hills » (« Le jardin des Hespérides »), qui se présentent à son esprit comme « un pays de charmes, de magie [...] un pays de légende et du merveilleux » et qui furent autrefois appelées « The Orchard of the Hesperides » (V. Lee, *Traveller* : 141-5). Par conséquent, le voyage est une voie vers l'évasion et la rêverie, pour cette romantique qu'est Vernon Lee. Les cieux méditerranéens ont sa préférence, et elle est particulièrement touchée par « le lyrisme serein que l'Italie signifie toujours » pour elle (V. Lee, *Traveller* : 166). Dans *Baldwin : Being Dialogues and Aspirations* (1886), le personnage éponyme – l'alter ego de Vernon Lee – subit lui-même l'influence du « Genius Loci »:

Italy is the only place I have possessed in absolute *familiarity*, excepting perhaps T – in my childhood; the only place where I have been obliged to take an interest in, or rather within whose limitations I have had to find everything... the complete *intimacy* with every turn, every path; the interest in the fern growing on certain walls, in the scarlet mushroom on a particular bank skirting a beech wood; the historical mania and *fancies* evoked by a few scraps, a tower, an old piece of wall, a graven hand on a milestone. (V. Lee, *Baldwin* : 9. Nous soulignons.)⁸¹

« Familiarity » et « intimacy » sont deux mots évocateurs des liens physiques et spirituels qui lient Vernon Lee à l'Italie, où se trouve sa sépulture. C'est effectivement un attachement charnel qu'elle ressent lors des retrouvailles avec chaque lieu familier,

⁸¹ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation du titre, *Baldwin*.

qui lui procurent un plaisir physique, puisqu'elle fait état du caractère « intime » de la relation qu'elle entretient avec la nature (sentier, forêt, rivière, plantes...). C'est aussi le cas de Goethe, qui ressent, au plus profond de son être, « une véritable deuxième naissance – selon les mots même de Goethe, à son arrivée à Rome » (Danièle Cohn 1999 : 34)⁸². Ce plaisir physique chez Vernon Lee n'est pas sans rappeler l'hédonisme patérien⁸³ (« It was Mr. Pater who first pointed out how the habit of aesthetic enjoyment makes the epicurean into an ascetic. » [V. Lee, *Laurus Nobilis*: 128-9]). C'est pour cette raison que Meyer Howard Abrams met l'accent sur la relation étroite entre l'imagination et l'amour de la nature, telle que le conçoit Wordsworth, dans le dernier livre de *The Prelude* :

Imagination having been our theme,
So also hath that intellectual love,
For they are each in each, and cannot stand
Dividually – Here must thou be, O Man!
Strength to thyself; no Helper hast thou here...
(Wordsworth, *The Prelude*, Book XIII, 185-9)⁸⁴

Wordsworth évoque l'intimité entre l'âme romantique et la nature, suscitant en quelque sorte un amour platonique chez le poète et l'artiste (« Intellectual love »). Le lyrisme et l'exotisme constituent, avec l'exaltation du Moi, les principaux thèmes du Mouvement romantique, exploités par Byron (*Childe Harold's Pilgrimage* (1812), Coleridge (*Kubla Khan*, 1816), ou encore Hugo (*Les Orientales*, 1829), par exemple. Il est vrai que, pour les Romantiques, le voyage ouvre une nouvelle voie scripturale permettant une autre lecture de l'espace et du temps, à travers de nouvelles cartes culturelles, anthropologiques et épistémologiques, aux confins de l'Europe et de l'Amérique. Par exemple, en 1903, de Staël voyage en Allemagne, où « elle rencontre Goethe et Schiller à Weimar et s'initie à la littérature germanique, grâce à Guillaume Schlegel qu'elle amène en Suisse », à Coppet (Lagarde et Michard 1953 : 13)⁸⁵. D'où son écriture de *De l'Allemagne*, en 1813 qui est considéré comme une oeuvre-phare, dans la littérature.

⁸² D. Cohn. *La Lyre d'Orphée : Goethe et l'esthétique*. France : Flammarion, 1999.

⁸³ Cepoint sera développé, dans l'étude de la sensibilité et du plaisir esthétiques (Voir *infra* : Partie I. chapitre 3.2 (b)).

⁸⁴ Wordsworth est cité par M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York : Norton, 1973, p. 119.

⁸⁵ A. Lagarde et Laurent Michard, *Le Lagarde Michard. XIX^{ème} siècle*. Paris : Bordas, juin 1953.

Aussi peut-on comprendre le sens des « fancies » (Lee, *Baldwin* : 9. Voir *supra* : 60), comme le domaine de l'imaginaire interpellant sa mémoire des lieux. Le présent et le passé sont intimement mêlés : son imaginaire est alimenté par la seule vue d'une tour, des ruines ou d'une inscription (« the historical mania and fancies » [Lee, *Baldwin* : 9. Voir *supra* : 60]). Par exemple, on peut citer la tour du château, dans *Belcaro*, ou les ruines de l'Académie des Arcadiens, dans *Studies of the Eighteenth Century in Italy*.

La cause de cet élan spontané des Romantiques vers la Nature est exposée par Serge Soupel :

Se démarquant de l'empirisme, les poètes romantiques substituent au « donné » ce qui est l'objet d'« intimations », pressenti autant que dépassé par la puissance d'un art intensément visionnaire. Enfin, par-delà leur dénonciation des effets déshumanisants de la révolution industrielle et leur engagement aux côtés des « vulnérables », ils militent pour une transformation utopique des conditions de présence de l'homme dans son corps, dans la société, au sein de la nature et du cosmos. (Soupel, 1995 : 140)⁸⁶

Le mot *intimations* est souligné par l'auteur. Il fait allusion au poème de Wordsworth, la majestueuse « Ode on Intimations of Immortality » (1807) », qui est « un hymne à la vitalité du temps retrouvé, sur un schéma pré-proustien » (Soupel, 1995 : 142). Il souligne « la puissance » de son « art visionnaire », lui permettant de dépasser les limites « des effets déshumanisants » de la révolution industrielle, et de les dénoncer en rendant à l'homme sa place « au sein de la nature et du cosmos ». La mémoire garantit le lien entre le présent et le passé.

C'est ce que l'on redécouvre chez cette post-romantique qu'est Vernon Lee, puisque certains mots ont un pouvoir évocateur et quasiment magique, selon elle : « Greece, the Middle Ages, Orpheus, Robin Hood, Mary Stuart, Ancient Rome, the Far East » (Vernon Lee, *Laurus Nobilis*: 126). Ces mots se placent sur la flèche du temps proustien. Nous pouvons y ajouter un nom au « pouvoir magique », Goethe :

This immortal Goethe [...] the decree that he shall be immortal [...]. Like all other divinities, the illustrious spirits thus evoked in our soul have different boons for different worshippers. And so it was with me in Goethe's garden-

⁸⁶ S. Soupel (coordonnateur), *La littérature de langue anglaise des origines à nos jours*. Paris: Ellipses, 1995.

house. What touched me most [...] was, hanging over his little travelling bedstead, a large flat basket of marsh-grass (the Italian word for it is *sporta*), such as unsophisticated cooks carry to market in the South, [...] in Verona market-place, and such-like. [...] That *sporta!* It brought Goethe nearer my own heart than any thought of his human loves, real or imaginary, which arose with the scent of the autumn beech-leaves underfoot, and of that long row of sweet sultan outside the garden-house. (V. Lee, *Traveller*: 60-7).

A Weimar, Vernon Lee visite la maison de Goethe (« This immortal Goethe »). La vue d'un panier rempli de *sporta* suffit à évoquer le Sud, en particulier le marché de Vérone, qu'elle connaît bien (« Verona market-place »). En outre, cette *sporta* la rapproche davantage de Goethe, parce que l'interférence se produit à ce seul contact : elle partage le goût du célèbre Romantique pour cette plante, qui éveille en elle les odeurs familières de l'automne (« the autumn beech leaves underfoot »). Comme elle l'avoue, la frontière entre le réel et l'imaginaire s'estompent alors. L'effet que lui fait la *sporta* n'est pas sans rappeler celui de la madeleine, qui conduit Marcel Proust (1871-1922) à la recherche du *Temps perdu* (1909-22). Notons que le voyage constitue aussi un tropisme analysé dans ce roman. Cela fait partie de la thématique de l'espace, où le resserrement de l'intimité et la représentation topographique se font avec les « yeux de l'esprit », pour reprendre les termes de Vernon Lee (« the landscape one actually sees with the eyes of the body and the eyes of the spirit » [V. Lee, *Limbo* : 45]).

D'autre part, Soupel établit la connexion étroite entre le Moi, l'univers et l'homme : d'où ce rejet « des effets déshumanisants de la révolution industrielle », qui bouleversent le paysage familier de l'homme (Voir *supra* : 62). Les Romantiques placent l'homme en relation avec l'Ame du monde, « au sein de la nature et du cosmos » (Voir *supra* : 61). Aussi comprend-on « l'intimité complète » que ressent Vernon Lee, à chaque fois qu'elle retrouve les lieux qui lui sont chers (« the complete intimacy with every turn, every path » [Lee, *Baldwin* : 9]). C'est pourquoi elle fait entendre sa voix afin de montrer la place importante que la Nature tient dans la vie de l'homme. Compte tenu de l'arrière-plan matérialiste et capitaliste caractérisant le XIX^{ème} siècle, on peut dire que Vernon Lee a une vision géopolitique moderne, dans *Genius Loci and the Enchanted Woods* (1906)⁸⁷ :

⁸⁷ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *Genius Loci/ E. W.* (*Genius Loci and the Enchanted Woods*, 1906).

There remain, in Southernmost Tuscany and Umbria, whole hillsides of scrub which was once a marvellous forest of ilex; oak woods have been as common all over the peninsula as in England; *the tall trees of the inextricable Maremma jungle have been cut down within the memory of man* [...]. But everywhere the wooded parts of Italy have dwindled. Heaven knows when the mischief began. It is *a story of greed and wastefulness* (V. Lee, *Genius Loci /E. W.* : 209. Nous soulignons)

Le tropisme de l'Italie est essentiel dans la vision du monde par cette Victorienne, et il apparaît en filigrane dans ses carnets de voyage. La voix de Vernon Lee dénonce ici la déforestation de l'Italie, et particulièrement à Maremma, pour des fins commerciales et industrielles, par « cupidité et gaspillage » (« a story of greed and wastefulness »). Elle fait ainsi écho aux Romantiques, dont l'idéologie sociale les conduit à dénoncer les effets déshumanisants de la Révolution industrielle. Cela a des répercussions sur le mode de vie des hommes de cette région italienne, victime de l'ingérence de Napoléon en Italie (« The sudden demand for cash, resulting from the wars of Napoleon, is one of the chief incidents of the tragedy. » [V. Lee, *Genius Loci /E. W.* : 210]). Telle est la tragédie de la Nature. Bien entendu, ce qui est valable pour l'Italie l'est aussi pour le reste de notre planète. En outre, l'auteur jette un regard pessimiste sur le monde, en 1906, date de la publication de son essai, *Genius Loci and the Enchanted Woods*. Ecologiste avant l'heure, elle y expose son point de vue en ce début du XX^{ème} siècle :

By an irony of things, it is, of course, the element most wanted in these *climates*, water, which *turns against man and brings desolation*. Close to that Apennine crest, but on the northern slope where the forests have been destroyed, is a little town, Fiumalbo, once the hunting seat of the Dukes of Modena and the metropolis, so to speak, of those valleys. [...] One feels that it was once a kind of capital: many of the houses have a look of palaces, with outer stair and loggia, and some escutcheons. *Its only history nowadays is that of floods*. It is periodically overwhelmed by the two torrents, which wreck and desolate everything. (V. Lee, *Genius Loci /E. W.* : 220). Nous soulignons.)

Les problèmes climatiques, tels qu'ils qu'ils sont énoncés par Vernon Lee, se posent encore aujourd'hui. A juste titre, nous pensons que cette Victorienne fait partie des précurseurs qui veulent sauver la planète. Le regard qu'elle jette sur le monde est celui d'une femme moderne dont la philosophie humaniste est orientée vers la quête de la sagesse et de la vérité. D'autre part, ses expériences locales lui fournissent une lecture spatio-temporelle du monde. Elles sont rapportées tant dans ses carnets de voyage que

dans son éclectique étude de la civilisation italienne (de 1680 à 1790), *Studies of the Eighteenth Century in Italy*⁸⁸. L'Italie est aussi sa patrie d'adoption, comme l'Allemagne. De toute évidence, « l'Esprit des Lieux » entre en contact avec Vernon Lee, quel que soit l'endroit où elle se trouve, du moment qu'elle lui ouvre les portes de son cœur. Cet Esprit possède un pouvoir magique sur l'imagination leeienne, à un tel point que nous pouvons même parler de fluide.

1.4 – Le fluide secret du « Genius Loci » : ésotérisme

Comme il a été démontré, Vernon Lee définit le « Genius Loci » comme « l'esprit immanent », la divinité tutélaire qui protège les lieux et accompagne les peuples dans leur vie quotidienne. De cette façon, elle met en relief la dimension ésotérique du « Genius Loci ». Selon elle, le fluide secret qui met l'homme en communication avec le « Genius Loci » est réservé aux voyageurs romantiques, qui entretiennent des liens intimes, à la fois physiques et spirituels, avec la nature. Ainsi, au printemps 1895, elle est à nouveau en voyage à Rome où elle écrit *The Spirit of Rome* qui ne sera publié qu'en 1910. Cet essai, sous-titré *Leaves from a Diary*, peut être considéré comme un carnet de voyages, dans lequel Lee nous livre ses impressions saisies sur le vif du moment:

One of the fascinations of Rome is undoubtedly [...] the character of which that seems a part, the quality of being a living creature, with unbreakable habits and unanswerable reasons [...]. Rome, as perhaps only Venice, is an organic city, almost a living being, its genius loci no allegory, but its own real self. (V. Lee, *The Spirit of Rome*: 28-9; § II)

L'« Esprit des lieux » de Rome parvient à la captiver au point de la hanter. Cette cité est animée d'un esprit réel, une entité organique vivante (« an organic city, almost a living being »). Elle précise que Venise dégage également cette aura particulière. En fait, chez les Romantiques, existe le sentiment d'une identité entre la Nature et le Moi, ainsi que la reconnaissance d'une identité entre la beauté de la nature et celle de l'œuvre d'art. C'est ce qu'expose Abrams dans son étude critique, relative à la tradition et à la révolution dans la littérature romantique, qui ouvre la voie à l'hermétisme dans le domaine de la littérature : « Hermeticism did not draw the modern sharp division

⁸⁸ Une étude complète sera faite sur cet ouvrage, voir *Infra* : Partie I, chapitre 3.1.

between the animate and the inanimate, but applied the categories of living things to all nature. » (Abrams, 1973: 158). Le théoricien fait état d'une littérature hermétique, qui reflète la vision du monde par les Romantiques. En effet, ces derniers n'établissent aucune barrière entre « l'animé et l'inanimé », préférant donner une âme à toutes les choses de la Nature. Nous pensons à Alphonse de Lamartine (1790-1869) dont le lyrisme romantique s'exprime dans son poème, « Le Vallon », publié dans la collection des *Méditations poétiques* (1820) : « Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime. / Plonge toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours » (Lamartine, « Le Vallon »)⁸⁹. Vernon Lee fait écho au poète, dans sa conception du « Genius Loci » perçu comme un « esprit immanent », une divinité capable de hanter son esprit. Selon elle, la fascination que Rome et Venise exercent sur elle est due à leur entité anthropomorphe, assimilée au « Genius Loci » (« the quality of being a living creature [...] an organic city, [...] its own real self » [Lee, *The Spirit of Rome* : 28-9. Voir *supra* : 65])⁹⁰.

Par ailleurs, la littérature hermétique se retrouve dans l'œuvre de Shelley. En effet, l'aventure humaine prend une dimension orphique avec *Prometheus Unbound*, publié en 1820 : liberté totale de l'être, à travers l'évasion de la réalité, dans une dimension spatio-temporelle élargie. Le paganisme hellénique revit à travers la figure mythique de Zeus, le despote. C'est contre lui que se bat Prométhée, victime d'un système tyrannique. Cette obsession d'une liberté morale et idéologique a une incidence sur les post-romantiques, en particulier sur les Préraphaélites, « détracteurs du victorianisme » (Angel-Perez, 2000 : 94). La recherche esthétique de la « Pre-Raphaelite Brotherhood », basée sur le médiévalisme, est orientée vers le Symbolisme (Voir *supra* : 27-8). L'œuvre de Dante Gabriel Rossetti, par exemple, en porte la marque. On peut noter le Symbolisme associé au sensualisme de sa collection *Poems* (1870), qui contient des textes inspirés par son amour pour sa défunte femme, Elizabeth Siddal : « Death-in-Love », ou encore « Newborn Death ». Comme il a été démontré, cette quête de l'au-delà est imprégnée par la pensée baudelairienne, à savoir le sens du « transitoire », du « fugitif » et de « l'éternel et de l'immuable ». En fait, les poèmes et la peinture de Rossetti mettent en lumière sa recherche du « symbolisme

⁸⁹ Nous citons ici les deux premiers vers de la treizième strophe du poème « Le Vallon » de Lamartine, publié dans les *Méditations Poétiques* (1820). Paris : Gallimard, 1981.

⁹⁰ L'étude de ce point sera approfondie dans notre étude de l'empathie dans la perception esthétique selon Vernon Lee (Voir *Infra* : Partie I. Chapitre 3.2 [b], section intitulée « L'empathie dans la perception esthétique selon Vernon Lee »).

transcendantal », concept défini par Cuddon, dans les termes suivants : « Another kind of symbolism is known as the ‘trancendental’. In this kind, concrete images are used as symbols to represent a general or universal ideal world of which the real world is a shadow. » (Cuddon, 1992: 940). Selon le théoricien, ce concept d’origine platonicienne est en vogue au XVIII^{ème} siècle, grâce à Swedenborg, et se développera au XIX^{ème} siècle⁹¹. On peut citer, par exemple, *Beata Beatrix* (1872) envisageant sa propre mort, dans une transe proche de la béatitude⁹². Dans ce portrait, dont Elisabeth Siddal est le modèle, on peut apercevoir l’image de Dante, dans des contours diffus, en arrière-plan du portrait de Béatrice. La mort est symboliquement représentée par un oiseau rouge déposant une petite branche de pavot dans les mains de la jeune fille. Ainsi, les idées abstraites, comme l’amour, la nuit, ou le silence, la mort, sont transposés dans un décor réaliste, à travers le mode allégorique et le symbolisme personnel.

L’ésotérisme tient une place importante dans l’œuvre de Vernon Lee, dans les deux genres : essais de voyages et fiction traitant du surnaturel⁹³. En effet, il y est établi selon deux axes : d’une part, le sens de l’infini de la Nature, qui procure à l’homme le bien-être, dans la mesure où elle favorise son besoin de rêverie, et d’autre part, « l’adoration silencieuse » pour le « Génie des Lieux », que lui voue cette « sentimentale voyageuse » (« silent worship » [V. Lee, *Genius Loci/ N. P.* : 5]). Voici comment elle perçoit « The Forest of the Antonines », dans *Genius Loci and the Enchanted Woods*:

Did a Forest of the Antonines ever exist anywhere? Was it one of these phantom places arisen in a child’s fancy from some misunderstood but long-brooded-over word, and which continues sometimes to haunt and beckon, mirage-like, through years and years? [...] *The sense of mysterious immanent presence* was so great in that place that after a few minutes I turned round where I sat on the rocks to make sure that no one was behind me.

[...] The longing for forests, for the reality of which this half-imaginary forest of the Antonines is but the sample, does not meet with satisfaction in the past. Italy

⁹¹ The ‘trancendental’ concept is Platonic in origin, was elaborated by the neo-Platonists, in the 3rd c. and was given considerable vogue in the 18th c. by Swedenborg. In the 19th c. there developed the idea that this ‘other world’ was attainable, not through religious faith or mysticism, but, as Baudelaire expressed it in *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, ‘à travers la poésie’. Through poetry, the soul perceives ‘les splendeurs situées derrière le tombeau’. » (Cuddon, 1992: 940-1).

Le concept de « symbolisme transcendantal » sera développé dans notre étude du platonisme : voir *infra* Partie I (Chapitre [3.2 (b)]).

⁹² Voir ce portrait » sur le site <http://victorianart.blintinternet.co.uk>

⁹³ V. Colby consacre deux chapitres au « Genius Loci » (Voir Colby 2003 : 224-247). Cf. P. Gunn, 1964:179-184, et C. Zorn, *Vernon Lee : Aesthetics, History & the Victorian Intellectual*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2003 : 3, 12, 90-1, 151.

has had her gods Sylvanus and Picus. [...] and there yet remains along the Adriatic, and even the Mediterranean, *the Marvellous fairyland of the great pinetas*. (V. Lee, *Genius Loci /E. W.* : 207-9. Nous soulignons.)

Vernon Lee expérimente le puissant magnétisme d'une forêt découverte pendant son enfance, « The Forest of the Antonines » (« this half-imaginary forest »). Elle sent que le « Genius Loci » y est caché (« the sense of mysterious immanent presence »). On constate une fois de plus qu'il a un lien direct avec le fluide qui éveille la puissance imaginative chez l'écrivain, lorsque celle-ci sent le souffle des divinités des forêts italiennes, « Sylvanus et Picus ». Toutes les forêts du monde sont d'ailleurs les domaines imaginaires des fées (« marvellous fairyland »), telles que Mélusine, par exemple. C'est précisément dans une forêt enchantée qu'Albéric Le Blond rencontre Lady Oriana, dans « Prince Alberic And the Snake Lady ». La thématique de cette nouvelle servira de base à notre étude du fantastique leeien (Voir *infra* : Partie IV. Chapitre 2).

D'autre part, l'environnement naturel, tel qu'il est perçu à travers le regard de Vernon Lee, est fondamentalement relié à l'homme, au point de parler de « religion du Génie des Lieux » :

But the feeling can come equally in other places and is one of the incidents, the peripezie, of the *religion of Genius Loci*; one of the small cruelties with which, like every other *divinity*, he troubles and chastens and makes ready the souls of *his worshippers*. It is by the repetition of such moments of baffled longing that the topographical imagination acquires its passionate power, the power of sweeping along folds of hills and woods (like these I have before me as I sit sunning myself before the Castle bakehouse, where the mules are unloading the fragrant faggots of evergreens), and of penetrating along the hidden bends of river valleys (V. Lee, *Genius Loci /E. W.* : 221. Nous soulignons)

I have a feeling as of something like a troth plighted, or a *religious rite* accomplished, *binding the place and me together* [...] I feel sometimes as if I should like not to drink, but to pour a *libation* or *hang up a garland in honour of the Genius Loci*, indeed...(V. Lee, *Genius Loci /N. P.* : 8. Nous soulignons.)

L'amour qu'éprouve Vernon Lee pour la Nature la détermine à faire une plaidoierie pour la préservation de sa beauté. Il s'agit d'une « religion du Génie des Lieux » (« the religion of Genius Loci »), pratiquée par les défenseurs et amoureux de la nature. Effectivement, les termes « divinity » et « worshippers » ont une connotation mystique.

On peut y sentir l'hermétisme de la philosophie leeienne, calquée sur celle des Romantiques, d'autant plus qu'elle avoue que son adoration pour le « Genius Loci » relève d'un « rite religieux ». Mais en fait, il s'agit d'un rite païen, qui vient des temps antiques, où l'on buvait en l'honneur des dieux, et où l'on tressait des guirlandes de fleurs. D'ailleurs, elle cite Virgile et Dante, pour montrer la fascination exercée par le « Genius Loci » sur l'esprit latin : (« That line of Virgile, in a passage which, like Dante's, shows the deep power of localities over the Latin mind. » [V. Lee, *Genius Loci N. P.* : 5]). Selon Vernon Lee, le « Génie des Lieux » est une divinité exigeante envers ses adorateurs (« he troubles and chastens and make ready the soul of his worshippers »). En somme, il investit ses adorateurs d'une mission, voire d'un pouvoir (« the topographical imagination acquires its passionate power »). Par conséquent, ils ont pour mission d'aimer et de protéger la nature (« sweeping along folds of hills and woods [...] the hidden bends of river valleys »).

L'expression « *amours de voyage* » (en français dans le texte) est récurrente dans *Genius Loci. Notes on Places* (V. Lee, 1899 : p. 7 ; ou 203 ; ou 206-8 ; ou encore 211). De toute évidence, l'amour de la Nature a conduit Vernon Lee à devenir une « Voyageuse Sentimentale », comme elle l'écrit elle-même :

I WROTE, a few days back about the well-nigh passionate and certainly romantic feelings we may have for towns wherein we are utter strangers, and for roads and paths along which, as we know full well, we shall never pass again. *Amours de voyage* I have allowed myself to call them, as distinguished from the love we may have for localities wherein our everyday lot is cast. (V. Lee, *Genius Loci /N. P.* : 203)

Lee écrit le verbe écrire en lettres majuscules (« I WROTE ») pour attirer l'attention du lecteur sur l'importance des voyages, qui lui permettent d'exprimer au mieux sa vision du monde. D'autre part, il est certain qu'elle hérite du goût du voyage, qui est sans aucun doute une continuité de l'exotisme tant prisé par les Romantiques (« romantic feelings ») du début du siècle (Wordsworth, Coleridge, Byron et Keats). Comme tous les Victoriens, elle est une grande voyageuse à l'esprit cosmopolite. Mais Vernon Lee insiste sur le fait que seul « le voyageur sentimental » peut acquérir le fluide secret, qui le met en contact avec le « Genius Loci ». L'âme et le cœur peuvent le capter et le renforcer au fil du temps. Elle nous en donne un exemple : il lui a fallu deux visites

successives à Mantoue, pour avoir l'inspiration de son essai, *Ariadne in Mantua*, en 1903. Précisément, elle consacre un chapitre intitulé « The Lakes of Mantua » dans son essai *Genius Loci : Notes on Places* (1899), où elle les décrit ainsi : « It was the Lakes, the deliciousness of waters and sedge seen from the railway on a blazing June day, that made me stop at Mantua; and the thought of them that drew me back to Mantua this summer. [...] Here and there a tawny sail of a boat comes from Venice. » (V. Lee: *Genius Loci /N. P.* : 163). La beauté des lacs incite Lee à s'arrêter : les deux visites ont lieu en juin 1896 et en juin 1898. Il est normal que de tels lieux suscitent son émotion esthétique et retiennent son attention. D'ailleurs, c'est de cette façon que le voyageur acquiert « l'imagination topographique » : « It is by the repetition of such moments of baffled longing that the topographical imagination acquires its passionate power. » (V. Lee, *Genius Loci /E. W.* : 221). En effet, l'attirance soudaine du regard de Lee est identique à celle du regard de Wordsworth qui errait « solitaire, comme un nuage qui flottait au-dessus des vallons et des monts », quand soudain il « vit une foule, une armée de narcisses dorés » (Wordsworth, *The Daffodils*. Notre traduction). D'autre part, revenir à Mantua, dont elle garde un souvenir précis, correspond tout à fait à ce que ce Wordsworth appelait « spots of time », dans *The Prelude* (Book 12). Avec les romantiques, elle partage les « Amours de voyages ». A son tour, elle veut transmettre à ses lecteurs le fluide secret du « Genius Loci » :

Although what I call the Genius Loci can never be personified, we may yet feel him nearer and more potent, in some individual monument of feature of the landscape. He is immanent very often, and subduing our hearts most deeply, at a given turn of a road; or a path cut in terraces in a hillside [...]; or, again, in a church [...]; in the meeting-place of streams [...]. The genius of places lurks there; or more strictly, *he is it*. (V. Lee, *Genius Loci /N. P.* : 6).

I shall, in my turn, have initiated or consecrated neophytes to the worship of the genius Loci; and helped others to journey through the world, or through their lives, less as bagmen than as Sentimental Travellers. (V. Lee, *Traveller*: 277)

Vernon Lee veut faire parcourir aux lecteurs le chemin initiatique qui lui a permis de devenir une « Voyageuse Sentimentale ». Le « Genius Loci » est invisible et « immanent ». Il se fond dans les décors, et seuls le cœur et l'âme peuvent sentir sa présence (« The genius of places lurks there, or more strictly, *he is it*.»). Elle fait ainsi écho à Shelley, qui s'adresse au vent, comme s'il était une divinité, dans « Ode to the

West Wind » (1819). D'autre part, lorsque Lee écrit « the genius of places lurks there », on peut également voir une allusion à Pan « dieu des cultes pastoraux, d'apparence à moitié humaine, à moitié animale », dont les « philosophes néo-platoniciens et chrétiens feront la synthèse du paganisme » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 724)⁹⁴. Précisément, dans *Belcaro*, Vernon Lee parle de Pan, de la manière suivante :

Pan is the weird, shaggy, cloven-footed shape which the goat-herd or the huntman has seen gliding among the bushes in the grey twilight [...]. But Pan is also the wood, with its sights and noises, the solitude, the gloom, the infinite of rustling leaves, and cracking branches [...]; he is the breeze in the foliage, the murmur of unseen waters, the mist hanging over the damp sward, the ferns and grasses which entangle the feet. And the wanderer dashes through the thickets with a sickening fear in his heart, and sinks down on the outskirts of the forest, gasping, with sweat-clotted hair, overcome by this glimpse of the great god. (V. Lee, *Belcaro*: 77)⁹⁵

Vernon Lee considère que Pan est une entité naturelle, puisqu'il « est » le bois, la brise, l'eau et l'herbe. Mais le promeneur qui saisit son regard, est pris soudain de panique. En effet, la présence de Pan a quelque chose de l'« énigme de l'inquiétant » freudien, l'*Unheimlich*⁹⁶. Alors, le lecteur peut s'étonner de constater l'ambivalence du « Génie des Lieux », lorsque Vernon Lee assimile Pan à l'une des divinités de la nature. Mais en fait, on peut expliquer cela par son regard sur un monde manichéen : l'apollinien et le dionysiaque. D'ailleurs, elle le suggère elle-même, dans *The Sentimental Traveller*, où elle oppose le « Genius Vitae » au « Genius of Death » (V. Lee, *Traveller* : 238). Pour sentir la présence « immanente » du « Genius Loci », il suffit d'ouvrir les yeux, nous dit-elle (« the eyes of the body and the eyes of the spirit » [V. Lee, *Limbo* : 45]. Voir *supra* : 51). C'est en effet à travers ses essais de voyages qu'elle nous le fait découvrir.

⁹⁴ J. Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont, 1982.

⁹⁵ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation du titre, *Belcaro* (au lieu de *Belcaro : Being Essays on Sundry Aesthetical Questions* (1881)).

⁹⁶ S. Freud expose sa théorie de « L'inquiétant » dans *Oeuvres complètes, Psychanalyse*. Tome XV (1916-1920). Rpt. 1996 (*Op. Cit.*) : 151-188. Il étudie l'évolution linguistique du mot *Unheimlich*, dans les dictionnaires allemand-latin, grec, et anglais (Freud, [1916-1920], 1996 : 153). Il définit ce terme de la façon suivante : « L'inquiétant est précisément ce mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier. » (Freud *Ibid.* : 152). Et il souligne que l'important est de montrer « comment [...] et à quelles conditions le familier peut devenir inquiétant, effroyable » (Freud, *Ibid.* : 152). Ce concept sera étudié *infra* : Partie I, Chapitre 3.2 ([f], section intitulée « L'écriture de Vernon Lee dans la littérature de la Décadence ». Voir aussi la Partie IV, Chapitre 1.2 ; Chapitres 3 et 4.

Les premiers écrits de Vernon Lee sont révélateurs de sa tendance romantique, et de sa vision du monde à travers son essai *Studies of the Eighteenth Century in Italy* (1880). D'autre part, Vernon Lee fait ses premières visites à Londres, dès 1881, dans le but « d'étendre ses relations littéraires [...] grâce à une lettre d'introduction de Mrs Lynn Linton et d'autres membres de la colonie anglaise à Florence » (Gunn, 1964 : 77-8 ; notre traduction). Elle y retrouve des amis, Marie Robinson et John Singer Sargent. Elle y rencontre Walter Pater, William Rossetti (le frère de Dante Gabriel Rossetti) et sa femme, Oscar Wilde, William Morris, Robert Browning, et bien d'autres encore. Une longue route s'ouvre devant cette femme écrivain que Peter Gunn qualifie d'« Eminente Victorienne ».

Chapitre 2

Soleil noir de la solitude

D'où vient ce soleil noir?
De quelle galaxie insensée
ses rayons invisibles et pesants
me clouent au sol, au lit,
au mutisme, au renoncement ?
(Julia Kristeva. *Soleil noir :
dépression et mélancolie*, 1987 : 13)⁹⁷

La personnalité d'un auteur, son expérience et ses émotions personnelles marquent forcément son œuvre. Dans la *Préface de Cromwell* (1827), Victor Hugo⁹⁸ écrit que « le vrai poète est un arbre qui peut être battu de tous les vents et abreuvé de toutes les rosées, qui porte ses fruits comme le *fablier* portait ses fables » (Hugo, 2001 : 57). Le terme *fablier* : est une allusion à la Fontaine, à propos de qui Mme de Bouillon disait qu'il était un *fablier*, parce que « ses fables naissaient d'elles-mêmes dans son cerveau, et s'y trouvaient faites sans méditation de sa part, ainsi que les pommes sur le pommier » (Hugo, 2001 : 57). L'écrivain salue l'originalité du poète qui ne veut pas « s'attacher à un maître, se greffer sur un modèle » (Hugo, 2001 : 57). Quant à Vernon Lee, dont la personnalité porte également la marque du *fablier*, elle est « une Eminente Victorienne », nous dit son biographe : « Vernon Lee was born a Victorian, and so in a way she remained all her life, an eminent but forgotten one. »: (Gunn, 1964: 1). Pour sa part, Vineta Colby pense qu'elle est une « esthète puritaine » (Colby, 1970 : 235, notre traduction)⁹⁹. C'est pour cette raison que Christa Zorn, Catherine Maxwell et Patricia

⁹⁷ J. Kristeva, *Soleil Noir: dépression et mélancolie*. Paris : Paris : Editions Gallimard, 1987.

⁹⁸ V. Hugo, *Préface de Cromwell* (1827). Paris : Larousse/VUEF, 2001.

⁹⁹ V. Colby (Editor), « 'The Puritan Aesthete : Vernon Lee' », in *The Singular Anomaly : Women Novelists of the Nineteenth Century*. New York : University Press, 1970.

Pulham concentrent leur attention sur l'étude de son éthique et de son esthétique, dans cette période de la fin-de-siècle dite « décadente ».

Notre socle théorique s'appuiera donc sur les ouvrages de ces critiques littéraires. La biographie de Vernon Lee est établie par Peter Gunn (*Vernon Lee [Violet Paget, 1856-1935]*, 1964) et Vineta Colby (*Vernon Lee. A Literary Biography* [2003]). Cette dernière a également situé l'œuvre de Lee dans le contexte de la fin-de-siècle, dans *The Singular Anomaly : Women Novelists of the Nineteenth Century* [1970]¹⁰⁰. Nous nous intéresserons aussi à la monographie de Christa Zorn, *Vernon Lee : Aesthetics, History & the Victorian Intellectual* (2003), et à l'intéressant ouvrage de Catherine Maxwell et Patricia Pulham, *Vernon Lee : Decadence, Ethics, Aesthetics* (2006)¹⁰¹. Leurs points de vue nous aideront à mieux cerner la personnalité de Vernon Lee, son individualité, son originalité et ses qualités morales. D'autre part, les biographes (Peter Gunn et Vineta Colby) et les critiques littéraires s'accordent à dire que Vernon Lee souffre d'un mal-être existentiel. Certaines causes sont liées à son tempérament et à sa personnalité, et d'autres sont relatives au milieu social, où sa plume trouve matière à s'exprimer. Sur le plan de l'affectivité, la plupart de ses problèmes prennent racine au sein de son milieu familial. C'est à travers les études critiques de Sybille Pantazzi (« Carlo Placci and Vernon Lee », 1961)¹⁰², Ruth Robbins (« Vernon Lee : Decadent Woman », 1992)¹⁰³, et Catherine Maxwell (« Vernon Lee and Eugene Lee-Hamilton », 2006)¹⁰⁴, que nous décrirons les relations existant entre Violet Paget, son frère et sa mère.

L'expression de l'amour chez elle traduit les tourments d'une romantique puritaine. Nous montrerons comment ce malaise existentiel met en relief la force et les faiblesses de Vernon Lee, tant dans la sphère familiale que dans la sphère sociale. D'une part, les lettres de Vernon Lee (Violet Paget) publiées par Irene Cooper Willis (*Letters*, 1937) serviront de témoignage à l'appui de notre thèse. D'autre part, nous ferons une étude de la psychologie des comportements au sein de la famille, basée sur

¹⁰⁰ V. Colby, *The Singular Anomaly : Women Novelists of the Nineteenth Century*. New York : New York University Press. London : University of London Press, 1970.

¹⁰¹ C. Maxwell and P. Pulham (Editors), *Vernon Lee : Decadence, Ethics, Aesthetics*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York : Palgrave MacMillan, 2006.

¹⁰² S. Pantazzi, « Carlo Placci and Vernon Lee ». *English Miscellany* 12 (1961) : 97-122.

¹⁰³ R. Robbins, « Vernon Lee : Decadent Woman », in *Fin-de-siècle/Fin du Globe : Fears and Fantaisies of the Late Nineteenth Century*. New York : Ed. John Stokes, 1992.

¹⁰⁴ C. Maxwell, « Vernon Lee and Eugene Lee-Hamilton », dans C. Maxwell et P. Pulham, 2006 (*Op. cit.*) : 21-40.

les théories de Freud¹⁰⁵. Louée par certains et décriée par d'autres¹⁰⁶, cette femme intelligente et audacieuse n'a pas peur de la polémique. Dans quelle mesure cela affecte-t-il sa vie privée et sa vie littéraire ?

2.1 – Malaise existentiel dans la sphère familiale

Vernon Lee rend hommage à sa mère qui a veillé sur son éducation et l'a initiée à la vie littéraire : « When I now look into my literary preferences, I find that I care for a good deal of what I have read, and even for some of what I myself have written, because [...] it is associated with her [Matilda Paget's] indescribable, incomparable person. » (Lee, *Words* : 301). La jeune Violet Paget est très aimante et respectueuse envers ses parents. Il est certain qu'elle est très attachée à son père, si l'on juge d'après les lettres qu'elle lui écrit, en 1870, alors qu'elle est à Paris avec sa mère, et qui se terminent par des mots très tendres, par exemple, « Your very loving Baby » (*Letters* : 2). Toutefois, elle souffre de l'amour excessif que cette dernière témoigne envers Eugène, le fils maladif et complètement dépendant de cette dernière, comme on le constate à travers leur correspondance¹⁰⁷. En outre, cet amour maternel pour Eugène est exclusif, selon Colby : « Clearly Henry Paget and his daughter were excluded from this intimate relationship. » (Colby, 2003: 7).

Lorsqu'elle écrit *Ottolie*, en 1883¹⁰⁸, Vernon Lee a certainement ressenti ce phénomène affectif de cette manière. La thématique est axée autour du mal-être du jeune héros, Christophe: c'est l'expression du sentiment de la solitude et du désarroi de la jeunesse, traduite par le concept romantique du « Sturm-und-Drang »¹⁰⁹ qui est en

¹⁰⁵ S. Freud, Tome XV (1916-1920). Rpt. 1996 (*Op. Cit.*), et Tome XIV (1915-1917). Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

¹⁰⁶ « All reports agree in regarding her as one of the most brilliant and gifted women of her time, as a writer who both stimulated and irritated her contemporaries. » (Gunn, 1964: 1).

¹⁰⁷ « She [Matilda Paget] wrote him [Eugene] daily with salutations like 'My darling,' 'My beloved,' 'Life of my soul,' 'Beloved of my Heart' [...]. Eugene's letters are also full of loving salutations – 'My little darling,' 'Dearest little Mama.' » (V. Colby, 2003: 7).

¹⁰⁸ *Ottolie: An Eighteenth Century Idyll*. London: T. Fisher Unwin, 1883. A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation du titre, *Ottolie*.

¹⁰⁹ « Sturm und Drang ('storm and stress'). The phrase first occurred in the title of the play *Der Wirrwarr, oder Sturm und Drang* (1776) by Friedrich Maximilian Von Klinger (1732-1831). It gave its name to the revolutionary literary movement which was stirring in Germany at this time. Adherents of anti-Enlightenment and anti-Classicism, its supporters preferred inspiration to reason. They were also unduly nationalistic. A number of German authors were influenced by the movement, including Goethe, Schiller, Herder and Lenz. » (J. A. Cuddon, 1992: 921-2)

vogue dans les années 1770, lorsque Goethe publie *Die Leiden des Jungen Werthers* (*Les Souffrances du Jeune Werther*, 1774)¹¹⁰ :

It was the year 1788, in that time of morbid, feverish, and almost delirious intellectual life, which took its name from *Klinger's famous play* « *Sturm und Drang*. » Wild and stormy that generation truly was; the most absolute contempt and loathing for everything long established and formal, an admiration for individual freedom as *opposed to social institutions* [...]; an unbridled striving after originality, allied to wholesale and uncriticising imitation, a boiling and seething of all things good or bad, which filled our literature with paradoxes of all kinds, the strangest of all being the co-existence of absurd whimpering sentimentalism by the side of a disgusting love of horrors. [...] *Suicide was common among them; [...] and some of the poor creatures really ended in mad-houses.* (V. Lee, *Ottolie*: 120-4. Nous soulignons.)

L'expression « Sturm und Drang » apparaît pour la première fois dans la pièce de théâtre de Friedrich Maximilian von Klinger, *Der Wirwarr, oder Sturm und Drang* (1776). Elle est à l'origine d'un mouvement littéraire révolutionnaire, lié au nationalisme qui suscite des sentiments exacerbés chez les jeunes de cette génération. Christophe parle d'eux, en mettant en évidence leur déséquilibre mental, qui les conduit à la folie et au suicide. Mais il réussit à ne pas être contaminé par cette atmosphère malsaine, grâce à l'étude et aux lettres d'Ottolie. En fait, *Ottolie* est curieusement un miroir de la relation oedipienne¹¹¹ existant entre Matilda Paget et Eugène, dont les identités sont masquées sous celles d'une sœur (Ottolie) et d'un frère (Christophe) :

About forty years ago, everyone who stayed any time in the little Franconian town of W. – must have noticed an old couple...The gentleman was bent, and more worn-looking than his companion; [...] The old couple, who were not man and wife, but brother and sister had lived at W – from time immemorial, and no one had ever seen them save together. « The old man » was called « the poet » by the townsfolk [...] at the end of the last century and the beginning of this one. (V. Lee, *Ottolie*: 19-21)

¹¹⁰ J. W. Goethe. *Die Leiden des Jungen Werthers* (1774), traduit en français sous le titre *Les souffrances du jeune Werther*. Paris : Editions Gallimard, 1990.

Le héros du roman de Goethe, Werther, se suicide par suite de la rupture d'une aventure sentimentale avec Lotte Buff, la fiancée d'un de ses collègues. C'est ainsi qu'il devient le prototype du héros romantique, incarné plus tard, en 1802, par le personnage éponyme de *René*, ouvrage de François-René de Chateaubriand (1768-1848), ou encore en 1804, par Oberman, également personnage éponyme de l'œuvre d'Etienne Pivert de Senancourt (1770-1846), par exemple.

¹¹¹ « Le complexe d'Édipe, c.-à-d. la position affective envers la famille, au sens restreint : envers père et mère, c'est là le sujet que le névrosé pris individuellement échoue à maîtriser et qui, pour cela, forme régulièrement le noyau de sa névrose » (S. Freud, Tome XV [1916-1920], 1996, *Op. Cit.* : 214)

Dans la nouvelle, *Ottolie*, l'histoire se passe en 1759. Le personnage central, Christophe Reinhart, est plus jeune que sa demi-sœur, Ottolie Von Craussen (V. Lee, *Ottolie* : 29-36). L'extrait ci-dessus figure dans l'introduction : il présente les personnages à la fin de leur vie. Il est dit qu'au moment où le vieillard rejoint sa sœur dans la tombe, on découvre à son domicile une boîte en papier entourée d'un ruban blanc jauni, sur laquelle sont inscrits les mots « Ma confession – 1809 » (V. Lee, *Ottolie* : 25). Le premier chapitre commence ainsi : « I was born at Halberstadt on the 22nd of March, 1759, and was christened Christoph Reinhart. » (V. Lee, *Ottolie* : 29).

***Ottolie*, « un roman confessionnel »**

En fait, la nouvelle est écrite à la première personne du singulier, sous la forme d'un « roman confessionnel » (« confessional novel »)¹¹². En effet, « le vieil homme » raconte l'histoire de leur vie¹¹³ : c'est celle d'une sœur aînée tellement dévouée à son jeune frère qu'elle consent à tout sacrifier pour lui, même son amour pour le Conseiller Moritz, qui est pourtant un excellent parti pour elle. Le narrateur établit une comparaison très significative concernant leur personnalités respectives (« the weakly, melancholy wistful-looking old man », « her bright serenity » [V. Lee, *Ottolie*: 22]). Nous reconnaissons Eugène Lee-Hamilton sous les traits du vieil homme, « le poète » (« The old man was called 'the poet' »). Ottolie a pour original Violet Paget, si l'on en juge d'après l'indice suivant: « People at W- maintained that in all these (literary) productions the sister had done at least half the work; and indeed the general opinion seems to have been that she was the master mind of the two. » (V. Lee, *Ottolie*: 18). Nous percevons ainsi la forte personnalité d'Ottolie par rapport à celle de Christophe. Dans la réalité, cette relation est le miroir de celle existant entre Violet et le frère Eugène. C'est ce que constate Carlo Placci, dans une lettre adressée à Vernon Lee, en septembre 1883, lors de la publication d'*Ottolie* : « It is perfectly charming and reads so deliciously quaintly and quite carries you off to another life, another time, to another

¹¹² Les termes « Confessional novel » sont définis par J. A. Cuddon: « A rather misleading and flexible term which suggests an 'autobiographical' type of fiction, written in the first person, and which, on the face of it, is a self-revelation. On the other hand it may not be, though it looks like it. The author may be merely assuming the role of another character. » (Cuddon, 1992. *Op. Cit.* : 187).

¹¹³ On peut dire qu'*Ottolie* appartient à la « littérature confessionnelle » (« confessional literature »), dont la technique est inaugurée par Saint Augustin dans *Les Confessions* (397-401), et laïcisée par Rousseau, dans un style moderne, lorsqu'il publie *Les Confessions* (1781, 1788). *Ottolie* relève de la confession rousseauiste, comme l'ouvrage de Quincey, *Confession of an English Opium Eater* (1822).

way of thought. I think I recognise the original of Otilie and I have the greatest admiration for such sisterly devouement. » (Placci, dans Pantazzi 1961: 109). Carlo Placci fait allusion à Violet Paget, « l'original d'Otilie ». Colby décrit elle aussi l'attitude bienveillante de cette dernière envers Eugene: « Violet's devotion to her brother was never for a moment questioned. » (Colby, 2003: 44-5). Il travaille en collaboration avec sa demi-soeur, concernant les publications dans le magazine *Quarterly Review*¹¹⁴, en Octobre 1877. C'est le constat de Ruth Robbins : « Eugene Lee-Hamilton was a poet who had some success with his early volumes [...]. He used his sister as a secretary. » (R. Robbins 1992: 140). C'est Violet qui joue le rôle d'agent et de fondé de pouvoir, selon Catherine Maxwell (« This enforced intimacy with a personality as demanding as Eugene's and the sense of being her brother's agent and proxy. » [C. Maxwell, dans Pulham et Maxwell, 2006: 23])¹¹⁵. La première collection d'Eugène, *Poems and Transcripts*, est publiée par Blackwood¹¹⁶, en 1878.

Dans la nouvelle, la jeune héroïne est éduquée comme une lady dans une école réservée aux filles d'officiers pauvres. Elle a l'occasion d'être employée par la Princesse comme lectrice. Cette dernière l'apprécie beaucoup. La jeune fille occupera ce poste tant qu'elle aura l'âge de la scolarité (V. Lee, *Otilie*: 30-5). Mais à la mort de leur père, Otilie prend la décision de démissionner, pour s'occuper de l'éducation et de l'instruction de son petit frère, malgré le mécontentement de la Princesse, qui lui reproche son ingratitude (V. Lee, *Otilie* : 31-6). Plus tard cependant, elle se rend compte qu'elle ne peut assumer une telle responsabilité toute seule, au risque de voir Christophe rester illettré toute sa vie (V. Lee, *Otilie* : 37-8). En revanche, le jeune garçon trouve tout naturel que sa très jeune sœur agisse comme si elle était sa mère (V. Lee, *Otilie* : 76). En fait, c'est un amour aveugle entre le frère et la soeur qui est la cause de l'échec total de leur vie sentimentale. Otilie est victime d'un excès de tendresse et d'indulgence envers Christophe. Ainsi, elle accepte qu'il évince tous ses prétendants : tout d'abord le jeune Kasper, jugé indigne d'elle, et ensuite le conseiller

¹¹⁴ « Eugene Lee-Hamilton's first appearance in print was as the translator of passages of poetry that his sister quoted in her article on contemporary Italian poets in the *Quarterly Review*, Octobre 1877. » (Colby, 2003: 45). Voir aussi Maxwell et Pulham, 2006: 6-9.

¹¹⁵ Cf. S. Geoffroy-Menoux, « The Sibyl » N°2 : Summer 2007 (<http://www.oscholars.com/sibyltwo.htm>)

¹¹⁶ « He [Eugene] included some of these translations in his first collection, *Poems and Transcripts*, published by Blackwood in 1878. » (V. Colby 2003: 45).

Moritz. Et pourtant, au début de leur rencontre, ce dernier avait éveillé l'intérêt de Christophe, de par sa culture et sa passion pour les voyages en Italie:

Moritz had been in Italy. I must know him. [...] « You have been in Italy lately ? »

Moritz understood; perhaps he may have remembered his own feelings as a youth, before Italy had become more than a mere delightful dream. « Yes », he answered, « I have come almost straight from Rome. » He talks about Italy and its wonders. (V. Lee, *Otilie*: 92)

Moritz retrouve chez Christophe la même fascination pour l'Italie, lorsqu'il avait son âge. Aussi ne peut-il s'empêcher de parler des « merveilles » de cette ville. Il suffit de penser à l'amour de Vernon Lee, pour l'Italie, et particulièrement pour « la ville éternelle », pour comprendre qu'il s'agit bien de la même familiarité des lieux et de la même « intimité » que l'on perçoit chez Moritz, voyageur sentimental comme elle. Le jeune homme prête des livres à Christophe, qui les lit avec enthousiasme et devient alors un fervent admirateur de l'Antiquité (« the comprehension of real, genuine antiquity » [Lee, *Otilie* : 97]). Selon Christophe, Moritz présente donc toutes les qualités requises pour faire de lui un digne prétendant pour Otilie. Comme Violet Paget, la jeune Otilie est fascinée par l'Italie, particulièrement par la vie romaine et la douceur de son climat ensoleillé. Et par-dessus tout, ce sont « les grandes exécutions musicales » de l'Italie du début du XIX^{ème} siècle (période romantique), qui captivent son attention (« the great musical performances for which Italy was then [...] unique » [V. Lee, *Otilie* : 104]).

Mais, lorsque Christophe sent qu'Otilie éprouve des sentiments amoureux pour Moritz, il pense qu'elle l'aime plus que lui. Il devient alors « morbidelement jaloux », et il manifeste sa « mélancolie », sa bouderie » et ses « éclats de violence » (V. Lee, *Otilie* : 106-8). Otilie demande conseil à Moritz qui lui conseille de l'envoyer dans une école, si elle veut le guérir de ses états d'âme d'enfant gâté. Christophe se met alors à le haïr, plaçant Otilie face à un véritable dilemme : « Councillor Moritz, I would rather die than be your son ! In *your* house, I will never stay one hour. Nor need you fear any intrusion. If my sister becomes your wife, I renounce her, and never wish to see her again. Let her choose between us. » (V. Lee, *Otilie*: 111). L'amour de Christophe pour sa demi-soeur est exclusif et il ne peut accepter l'idée qu'elle puisse épouser Moritz. Finalement, elle finit par céder à son impérative requête, en renonçant à l'homme

qu'elle aime et qui l'aime sincèrement. Toutefois, Christophe finit par comprendre que « sa nature excessivement sensible et égotiste » a fait de lui le « tyran » de sa soeur (« my excessively sensitive and egotistic nature [...] having been my sister's sole thought, her life, her tyrant » [V. Lee, *Ottolie* : 106]). Cela n'est pas sans rappeler le caractère capricieux et irritable d'Eugene Lee-Hamilton (« demanding, faddy and irritable » [Gunn, 1964: 162]). Finalement, Christophe constate l'effet négatif de l'éducation d'Ottolie, cette jeune femme solitaire : « I was at once effeminate and passionate in temper, requiring caresses and flatteries, and capable of furious outbursts if denied them. A strange mixture of the child and of the man – I who ought to have been simply a boy. » (V. Lee, *Ottolie*: 106).

L'attitude immature de Christophe est calquée sur celle d'Eugene Lee-Hamilton. Dans *Ottolie*, Vernon Lee évoque la solitude et le mal du pays que ressent Christophe. A dix-neuf ans, il a dû quitter Questenburg, parce qu'il est inscrit à l'Université d'une ville voisine, par Ottolie qui a économisé de l'argent pendant quatre ans. Christophe décrit en effet les années passées à l'université « comme une période ininterrompue d'exil » (« like an unbroken period of exile » [V. Lee, *Ottolie* : 119]). Sa seule consolation est la lecture des lettres d'Ottolie. Sans aucun doute, Vernon Lee fait allusion à la relation exclusive entre sa mère et Eugene. En effet, face à une telle situation, elle exprime sa désapprobation en dévoilant les effets négatifs qu'une tendresse excessive – aussi bien de la part d'une mère (Mrs Paget) que de celle d'une sœur (Ottolie) peut engendrer¹¹⁷.

Dans la nouvelle, l'auteur décrit les tourments de Christophe. Il avait tant souhaité voyager pour voir le monde, mais une fois à l'université, il se rend bien compte de la réalité : « I felt at once dislike, contempt, and fear of these young men, and they in return regarded me with no friendly eyes, calling me a sneak and a Frenchman, for our national feeling was then at the highest, at least in literary matters. » (V. Lee, *Ottolie*: 119. Nous soulignons). Le sentiment d'isolement de Christophe est dû à son caractère

¹¹⁷ Pendant son enfance, Violet Paget souffre de ce constat. Tout d'abord, au fond de son inconscient, parce que cette pulsion conflictuelle est soumise à la censure. Selon Freud, cette censure est « le gardien » qui veille sur l'accès à la conscience (Freud, *Œuvres complètes*. Tome XIV [1915-1917]. Paris : Presses Universitaires de France, 2000: 305-6). Mais devenue adulte, elle prend conscience de ce fait anormal et le désapprouve. Nous appuyons notre point de vue sur la théorie de Freud sur le refoulement : « Il [le refoulement] n'est que la condition préalable de la formation du symptôme. Nous savons que le symptôme est un substitut de quelque chose qui a été empêché par le refoulement » (Freud, *Ibid.* : 308). De toute évidence, ce qu'elle ne pouvait avouer à sa mère et à son frère (sa désapprobation, voire sa jalousie) est précisément ce « quelque chose qui a été empêché par le refoulement ». L'écriture d'*Ottolie*, est en fait la preuve qu'elle réussit à lever le refoulement.

asocial, mais aussi au choix qu'a fait Otilie de vivre au sein d'un cocon familial réservé à eux deux. Notons un indice intéressant, « a Frenchman », se référant, d'une part, aux origines françaises de Mrs Paget dont héritent Eugene et Violet, et d'autre part, au fait qu'Eugene a « acquis un savoir approfondi du français » (Gunn, 1964 : 19 ; notre traduction). Le lecteur est ainsi amené à conclure que l'intrigue d'*Otilie* est en réalité fondée sur la famille Paget. Comme Christophe, Eugene Lee-Hamilton doit se séparer de sa mère pour entreprendre l'étude de « langues modernes à Oriel, Oxford, en 1864, grâce à une bourse de la Fondation Taylorienne » (Gunn, 1964 : 10 ; notre traduction). Christophe revient en vacances à Questenburg (V. Lee, *Otilie*:119), comme Eugene qui retourne « au sein de sa famille pendant les vacances » à « Baden, Bruxelles et Nice » (Gunn, 1964: 20 ; notre traduction).

Dans la nouvelle, lorsque Christophe décide de quitter l'université pour travailler comme bibliothécaire, il ne cesse de se plaindre auprès de sa sœur. A cause de sa position sociale, il pense qu'il est traité « comme un valet » (V. Lee, *Otilie*: 154). Aussi, ne peut-il s'empêcher d'éprouver une grande nostalgie en pensant à Questenburg et à Otilie : « What would I have given to be back at Questenburg ! What would I not have given for Otilie! But Otilie could not come. The two years were drawing to a close [...]. I was separated from her by the deep gulf of poverty. » (V. Lee, *Otilie*: 173-5). Comme Christophe dans *Otilie*, Eugene « se confie à sa mère pour lui faire part de ses regrets causés par leur séparation forcée » (Gunn, 1964: 20 ; notre traduction). Peter Gunn mentionne le mal-être du jeune homme quand il est loin d'elle :

In 1866, Eugene took the first of a series of steps which well may be interpreted as an unconscious evasion of life – he went down from Oxford without taking his degree [...] in 1869, his knowledge of languages helped him to pass into the Diplomatic Service. After a short time in England, spent at the Foreign Office, he was attached to the staff of Lord Lyons at the British Embassy in Paris in February 1870.

The life in the Embassy, however, did not suit him; his letters to his mother [...] are full of the dreariness of his mode of life, the lack of intelligent conversation, and the difficulty of his pursuing any satisfactory literary work. (Gunn, 1964: 20)

Eugene souffre du complexe d'Oedipe mal résolu, car il ne parvient pas à devenir autonome et sa vie est un échec. Nous relevons tous les indices qui montrent les difficultés d'Eugène à s'adapter à un milieu social, en 1869, lors de sa nomination au

« Service diplomatique » (« Diplomatic Service ») à Londres, et en 1870, alors qu'il est affecté à l'Ambassade britannique à Paris. Son échec est dû à une éducation maternelle faite sans le soutien paternel. De cette façon, Vernon Lee dénonce l'attitude néfaste de sa mère sujette au sacrifice de soi, au profit exclusif de son fils. Aussi peut-on dire que l'imago maternelle correspond à l'image oxymorique d'un soleil noir éclairant son existence.

L'attitude de Matilda Paget a d'ailleurs des répercussions sur le reste de la famille. En effet, Mrs Paget choisit de vivre en vase clos, ce qui explique qu'Eugène ne réussit pas à s'adapter à la société, même à son milieu professionnel, selon Gunn (« Thus she [Mrs Paget] alienated herself and her family almost entirely from society. Vernon Lee said that in her childhood sojourns in summer bathing-places or winter resorts, they met no one, but were complete unto themselves. » [Gunn, 1964: 16]). On peut se demander quelle fut la réaction de Mrs Paget et d'Eugène à la publication d'*Ottolie*. Par ailleurs, il faut noter que Violet prend bien soin d'Eugène, à cause de son état maladif permanent :

He [Eugene] lived for nearly twenty years as a virtual paraplegic with a male attendant who moved him about on a plank bed and a loving mother and sister hovering over him. Violet's devotion to her brother was never for a moment questioned. As her own social and literary life expanded in the early 1870s, she shared her interests with him. With the passing years, however, she grew more absorbed in her career, and *Eugene's invalidism became a heavier burden*. [...] By the mid-1870s, while Eugene retreated into invalidism and dependency, a new and exciting world was opening for Violet. (Colby, 2003: 44-5. Nous soulignons)

Comme nous le constatons, la vie familiale est axée autour d'Eugène. Auprès d'une mère qui réserve toute son attention et son énergie à son fils et auprès d'un père trop souvent absent, la jeune Violet ne peut vraiment pas s'épanouir d'une façon normale et être pleinement heureuse. Malgré tout, elle est toute dévouée à son demi-frère, même si son invalidité devient « un fardeau de plus en plus lourd » (« a heavier burden »), avec le temps. Les relations deviennent de plus en plus tendues entre Violet et Eugène, à partir de 1896, date à laquelle ce dernier semble se remettre de sa maladie relevant d'une hystérie non spécifiée. Mais en fait, la mésentente règne déjà au sein de la famille Paget. Le père de Violet décède par suite « d'une crise d'asthme, en Novembre 1894 »

et c'est sur sa demande, à l'insu de sa mère, que Violet procède à son incinération (Gunn, 1964: 162 ; notre traduction). Et en Mars 1896, ont lieu les funérailles de Mrs Paget, à Il Palmerino. C'est après cet événement que Violet fait comprendre à Eugene qu'il est temps de s'assumer complètement¹¹⁸. Selon les biographes, cette querelle entre eux persistera. Catherine Maxwell donne une autre cause à cette mésentente entre Violet et Eugène¹¹⁹. En effet, ce dernier épouse la romancière Annie Holdsworth, et de leur union, naît une petite fille, Persis. Mais l'enfant décède, parce qu'elle est dotée d'une constitution fragile. Etant donné que Violet a conseillé son frère de ne pas envisager une paternité, en raison de sa mauvaise santé, il l'accuse d'avoir manqué d'affection envers son enfant. Et ils vivront séparés, jusqu'en 1907, date à laquelle surviendra la mort d'Eugène.

En 1911, Lee publie « Lady Tal », une nouvelle où elle expose à nouveau la thématique qui lui tient à cœur : le sens du sacrifice envers un frère qu'elle aime de tout son cœur. L'héroïne, Lady Tal, est victime de son sens du devoir envers son frère, Gérald :

She couldn't marry as long as she had Gerald to look after, said Miss Vanderwerf [...]. She was too fond of Gerald. [...] Of course, Gerald wanted to keep her all for himself [...] I think as long as he was alive she did not want anyone else, poor creature... (V. Lee, « Lady Tal »: 92)

Lady Tal [...] usually struck him [Marion]; he understood so well that during all those years this big woman in her stiff clothes, with her inexpressive face, had been *a mere child in the hands of her brother, that she had never thought, or acted, or felt for herself; that she had not lived.* (V. Lee, « Lady Tal »: 145. Nous soulignons.)

Cette héroïne est sans aucun doute un masque, derrière lequel on peut facilement discerner les traits de caractère de Violet Paget. En effet, comme cette dernière, Lady Tal est une sœur très aimante, qui n'a jamais « pensé ou agi ou senti pour elle-même et qui n'a jamais eu une vie à elle ». Que ce soit dans *Ottolie* ou bien dans « Lady Tal », l'auteur montre que l'amour d'une sœur aimante, face à un frère trop égoïste manquant de maturité et trop exigeant, peut avoir des conséquences néfastes sur sa propre vie et sur celle du « tyran » tout autant. Il est avéré que la quête du bonheur de Vernon Lee la

¹¹⁸ I. Cooper Willis écrit : « Vernon Lee made it clear to him [Eugene], after their mother's death in 1896, that she did not wish him to go on living with her » (Cooper Willis, Préface à *Letters* : ix).

¹¹⁹ Voir C. Maxwell, dans C. Maxwell et P. Pulham 2006 : 29.

conduit à vouloir trouver l'affection, voire l'amour auprès de Mary Meyer, en 1878, Mary Robinson, en 1880 et plus tard, auprès de Clementina Anstruther Thomson.

Notre socle théorique sera basé sur la correspondance de Vernon Lee, publiée par Sybille Pantazzi, dans son article « Carlo Placci and Vernon Lee » (1961)¹²⁰. En outre, pour éclairer sa tendance à l'homosexualité, notre étude s'appuiera sur les études de Freud (*Œuvres Complètes. Psychanalyse*. Tome XIV [1915-1917], Rpt. 2000 ; et Tome XV [1916-1920], Rpt. 1996). Nous nous référerons aussi au sexologue Havelock Ellis (*Psychology of Sex*, 1933)¹²¹. Et nous examinerons le point de vue de Burdett Gardner, dans *The Lesbian Imagination (Victorian Style) : A Psychological Study of Vernon Lee* (1954. Rpt. 1987)¹²², celui de Kathy Alexis Psomiades, dans « Still Burning from This Strangling Embrace : Vernon Lee on Desire and Aesthetics », 1999)¹²³, et celui de Sally Newman, dans « The Archival Traces of Desire : Vernon Lee's Failed Sexuality, and the Interpretation of Letters in Lesbian History », 2005)¹²⁴.

2.2– Mal-être dans la sphère sociale

En 1880, Violet Paget rencontre Mary Robinson qui est en voyage à Florence, en compagnie de ses parents. Les Robinson sont chaleureusement « accueillis par la colonie anglo-florentine » dont Violet est « un membre important » (Colby, 2003: 47 ; notre traduction). Florence est la ville de prédilection qui a su conquérir le cœur de la famille Paget. Violet décide de mettre fin à leur errance, en 1873, en s'établissant sur les bords de l'Arno au N° 12 de la Via Solferino, puis elle déménage en 1882, pour habiter au N° 5 de la Via Garibaldi, et finalement en 1889, elle fait l'acquisition d'une maison dans la campagne de Maiano, « Il Palmerino » (Colby, 2003 : 47).

Florence est un pôle d'attraction pour les Anglais cultivés, comme George Eliot et George Henry Lewes, Robert Browning... Mary Robinson, qui est pourtant une habituée des cercles londoniens les plus distingués, est impressionnée par la grande

¹²⁰ S. Pantazzi, « Carlo Placci and Vernon Lee ». *English Miscellany* 12 (1961) : 97-122.

¹²¹ H. Ellis, *Psychology of Sex* (1933). London: Heinemann. Medical Books Ltd., 1946.

¹²² B. Gardner, *The Lesbian Imagination (Victorian Style) : A Psychological and Critical Study of Vernon Lee* (1954). New York and London: Garland Publishing, Inc., Rpt. 1987.

¹²³ K. A. Psomiades, « Still Burning from This Strangling Embrace: Vernon Lee on Desire and Aesthetics ». In *Victorian Sexual Dissidence*, edited by Richard Dellamora. Chicago: University of University Press, 1999.

¹²⁴ S. Newman, « The Archival Traces of Desire: Vernon Lee's Failed Sexuality and the Interpretation of Letters in Lesbian History », in *Journal of the History of Sexuality*. University of Texas Press: Vol. 14, N° 1/2 (January/April 2005) : pp. 51-75

variété de visiteurs qui fréquentent la maison des Paget¹²⁵. La réputation de Violet Paget est déjà bien établie en Italie, si bien que Mario Praz affirme qu'elle est « une anglaise italienne », dans *Voce Dietro* (« inglese italiana » [Praz, dans Colby 2003 : 49]).

Les nombreux hôtes de Violet Paget sont cosmopolites : parmi ceux d'Italie, nous citons en particulier des critiques et hommes de lettres comme Enrico Nencioni et Carlo Placci ; de Russie, le poète Peter Boutourline ; d'Allemagne, le critique littéraire Karl Hillebrand, à qui elle dédie *Ottilie* (1883) ; de France, Anatole France et Paul Bourget ; Louise de la Ramée, de naissance anglaise, est mieux connue sous le nom de Ouida et remarquée à cause de ses excentricités à Florence¹²⁶ ; d'Amérique, Henry James¹²⁷ qui lui rend souvent visite dans les années 1880, et le frère de ce dernier, William James. Notons que le British Institute de Florence, fondé en 1917, est l'œuvre d'un groupe d'érudits italiens et d'érudits anglais faisant partie de cette colonie anglo-florentine. Leur objectif est bien précis : soutenir la position des Anglais et des Italiens au cours de la première guerre mondiale, à travers des échanges culturels. D'où le don de quatre cents ouvrages de la bibliothèque personnelle de Vernon Lee au dit institut, à sa mort.

Lorsque les parents de Mary retournent à Londres, cette dernière décide de prolonger son séjour à Florence, sur l'invitation de Violet qui la reçoit chez elle. La jeune fille est « de quelques mois seulement plus jeune que Violet » qu'elle considère comme « une idole » dans le domaine littéraire (Colby, 2003 : 47 ; notre traduction). Elle est elle-même « une jeune poétesse » ayant « publié *A Handful of Honeysuckle* (1878), et une traduction en vers d'Euripide, *The Crowned Hippolytus*, sur le point d'être publiée (1881). Voici le portrait que Mary Robinson fait de Violet Paget, en 1880 :

She had soft blonde hair, benignant grey-green eyes, which gleamed through a pair of huge, round eighteenth-century goggles; I can see the long column of her throat, the humorous, delicate irregular features which made up such an eloquent and eager face, and especially I see the slender hands, with their fragile *retroussé* fingers issuing from the starched cuffs of her tailored-gown. She looked at once audacious, refined, argumentative, and shy. (M. Robinson, dans Colby 2003: 49)

¹²⁵ Consulter V. Colby 2003: 49.

¹²⁶ Sur ce point, lire la lettre de Vernon Lee, datée du 19 avril 1874 (V. Lee, *Letters* : p. 55).

¹²⁷ Voir S. Geoffroy-Menoux, « Henry James & Family : Eleven Unpublished Letters », dans *Sources*, revue d'études anglophones, Printemps 2003, n° 14. Orléans : Editions Paradigme, 2003: 60-6.

Mary note le regard vif et bienveillant derrière des lunettes rondes, le sourire dessiné sur un « visage éloquent et exalté » aux « traits délicats, irréguliers et pleins de drôlerie », l'air « raffiné » dû au « tailleur aux manches amidonnées » (notre traduction). La description de Mary Robinson dévoile le regard plein de tendresse qu'elle jette sur son amie. Sa description correspond au portrait de Violet paget peint par John Singer Sargent en 1881, et exposé à la Tate Gallery de Londres¹²⁸. Quant à Maurice Baring, l'un des meilleurs amis de Vernon Lee, il s'intéresse à un autre portrait d'elle, un croquis également dessiné par Sargent en 1889, et exposé au musée Ashmolean, à Oxford. Ce croquis illustre le frontispice de l'ouvrage de Peter Gunn, *Vernon Lee : Violet Paget, 1856-1935* (1964)¹²⁹. Il ne tient pas compte des traits physiques. Seul le regard est la marque essentielle de sa personnalité : « In her tailor-made clothes, she was very like Sargent's portrait of her, and it is one of his most remarkable portraits, for he is successful in giving you the piercing gleam of her intelligent eyes. » (Gunn, 1964: 135). Le portrait physique de Violet, perçu par ses amis (Mary Robinson et Maurice Baring), est loin de la description faite par Vineta Colby, dans son ouvrage *The Singular Anomaly* (1970) :

A plain, mannish-looking woman in black relieved only by a white collar, thin hair carelessly tossed back off the forehead, heavy jaw, irregular teeth, and only slightly smiling mouth – but behind the severe, silver-rimmed spectacles, eyes that twinkle with intelligence and humor and a zest for life. (Colby, 1970: 236)

Seuls le sourire et le regard correspondent à la description de Mary Robinson et de Maurice Baring. Par contre, Colby se montre partielle dans sa description : en effet, Mary lui trouve un air « audacieux, raffiné, raisonneur, et timide » à la fois, alors que la dernière décrit Vernon Lee comme une femme masculinisée (« mannish-looking »), à cause de ses vêtements et de ses traits. Il est vrai que Vernon Lee n'est pas d'une grande beauté, mais elle est intelligente et a certainement du charme, si nous nous référons à la description de Mary Robinson¹³⁰. Alors comment expliquer cette divergence d'opinions ? En fait, les vêtements et l'allure représentés sur le portrait de Vernon Lee par Sargent pourraient bien correspondre à ceux des femmes de l'époque fin-de-siècle

¹²⁸ Voir ce portrait représenté dans le livre de Peter Gunn, 1964 : 165.

¹²⁹ Les portraits de Vernon Lee peints par J. S. Sargent, en 1881 et 1889, sont également sur le site internet, http://jssgallery/paintings/Vernon_Lee.htm

¹³⁰ Cf. S. Geoffroy-Menoux, « The Sibyl 1 ». <http://www.oscholars.com/sibylone.htm>

« décadente », les « New women », à savoir l'intellectuelle et la sportive (Voir *supra* : 37-8). Elles utilisent le style volontairement masculinisé, qui sera toujours en vogue au XX^{ème} siècle, en Europe comme en Amérique. Ce style s'accroîtra même, si l'on en juge d'après le tableau de Modigliani, *La Dame à la cravate noire* (1917).

Comme il a été démontré, le mal-être de Vernon Lee est lié à sa soif d'affection et d'amour. Une étude psychologique nous permettra de montrer à quel point le manque d'affectivité, dans son enfance et dans sa jeunesse, a des répercussions sur sa vie sentimentale.

« Du complexe d'Œdipe féminin » au lesbianisme, chez Vernon Lee

Vernon Lee cherchera constamment à combler le vide affectif engendré à la fois par l'attitude de sa mère et par celle de son père. Elle en a parfaitement conscience, comme nous le constatons dans sa lettre adressée à Carlo Placci, en 1894 :

I now see that one should try to get to know oneself, (since others don't take the trouble) and particularly to know *one's own history and evolution* that is, one's parents and one's childhood. [...] How immense a part of education it will become to teach the individual to know his own private aptitudes and dangers, instead of learning only about general virtues and vices! (V. Lee, dans Pantazzi 1961 : 117)

Vernon Lee souligne l'importance de se connaître soi-même, à l'instar du « Connais-toi toi-même », et surtout d'avoir une vision claire de « sa propre histoire et sa propre évolution ». En effet, éduquer un enfant ne se limite pas à lui enseigner à distinguer le bien du mal (« learning only about virtues and vices »), mais l'aider à bien cerner son propre Moi. Elle met l'accent sur le milieu familial, où les parents jouent un rôle si important dans l'éducation et le développement psychologique de leurs enfants. Il convient de noter la modernité de sa conception de l'éducation. Dans ce constat, il y a peut-être une allusion à un sujet tabou à l'époque, l'éducation sexuelle des enfants, puisqu'elle déclare qu'il est extrêmement important que l'individu découvre le « secret » de sa vraie nature enfouie au fond de son être (« one's own history and evolution that is, one's parents and one's childhood »). On peut penser qu'elle regrette que personne ne l'ait aidée à comprendre la complexité de sa propre nature, face à l'intensité de son amour filial (« others don't take the trouble »). Sans doute sa vie

aurait-elle pu avoir l'équilibre nécessaire à son plein épanouissement. Le tropisme de la source secrète de l'existence apparaît en filigrane aux limites de sa conscience. De toute évidence, les faiblesses de Vernon Lee prennent racine dans son enfance même (« How immense a part of education it will become to teach the individual to know his own private aptitudes and dangers »). Durant cette période, nous détectons chez elle le complexe d'Oedipe, tel qu'il est défini par Freud. Le psychanalyste explique que le « noyau de la névrose » d'un individu atteint du « complexe d'Œdipe » se forme à partir de sa relation complexe face à ses parents. (Freud [1916-1920], 1996 : 214). Il précise que ce phénomène s'installe lorsque le sujet ne réussit pas à « maîtriser » sa « position affective envers la famille, au sens restreint : envers père et mère » (Freud [1916-1920], 1996 : 214). On peut donc dire que « le noyau de la névrose », chez Violet Paget (Vernon Lee), se construit à partir de sa double frustration affective, provoquée par l'incompréhension de sa mère et de son père.

Pour appuyer notre point de vue, nous nous référons à l'analyse freudienne, « De la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine », relative à l'étude des troubles psychologiques chez l'une de ses patientes (Freud [1916-1920], 1996 : 235-262). Le psychanalyste rapporte que l'enfance joue un rôle capital sur la vie de l'individu : « Dans les années d'enfance, la jeune fille était passée d'une façon peu frappante par la position normale du complexe d'Œdipe féminin, plus tard elle s'était mise à remplacer le père par son frère quelque peu plus âgé » (Freud [1916-1920], 1996: 243-4). Il est certain que Violet trouve en Eugène le substitut du père absent. Mais l'éloignement de son demi-frère (lors de sa nomination à Londres, en 1869) et ensuite sa longue maladie accentueront chez elle son besoin vital d'affection. Précisément, Freud constate qu'il peut y avoir un « basculement » chez un individu souffrant de frustration affective et qu'il se produit alors « une transposition de sentiment » : d'où « la quête d'un substitut maternel » auquel il peut « s'attacher avec une tendresse passionnée » (Freud [1916-1920], 1996 : 247). D'où la possibilité d'un transfert affectif, si nous pensons à Mrs Sargent et Henrietta Camilla Jackson Jenkin, qui sont en quelque sorte assimilées à des substituts maternels dans son inconscient. En fait, Violet entretient une correspondance suivie avec Mrs Jenkin, de 1871 à 1878 : on peut effectivement constater que le lien

affectif entre la jeune protégée et son mentor est très fort (Voir V. Lee, *Letters* : 19-59)¹³¹.

Le manque d'affection maternelle semble avoir été la cause déterminante de l'homosexualité chez Vernon Lee, lorsqu'elle devient adulte, si l'on en juge d'après l'analyse de Freud, qui amène le lecteur « à ne pas se représenter l'essence et la genèse de l'inversion [sexuelle] de façon par trop simple et à ne pas perdre de vue la bisexualité générale de l'être humain » (Freud, Rpt. 1996: 245-6). En effet, « le basculement » affectif s'accroîtra, lorsque Vernon Lee rencontrera des femmes de son âge, pour qui elle éprouvera un véritable sentiment d'amour. Selon Havelock Ellis¹³², cette attirance pour le même sexe est assimilée à l'inversion sexuelle, autrement dit au lesbianisme. Mary Meyer est la première femme qui figure parmi les amitiés romantiques de Violet Paget. Elle est l'épouse de John Meyer, qui l'accompagne lors de ses visites à Florence, en 1877 et 1878. C'est en 1880 qu'une querelle met fin à l'amitié entre Violet Paget et Mary Meyer. Mais le souvenir de cette dernière, dont le décès a lieu en 1883, ne quitte pas Violet, qui lui dédicace *The Countess of Albany* (1884), à titre posthume¹³³.

En 1881, dès la rencontre entre Mary Robinson et Violet, naît un sentiment très fort entre elles. Les deux jeunes filles deviennent inséparables, comme nous le constatons dans la lettre qu'elle adresse à sa mère, le 5 septembre 1885, par exemple : « I was sorry to say goodbye to dear little Mary. Sometimes it comes home to me how horribly precarious her health is. Alfred Austin rather frightened me with stories of the sudden results of a condition of anaemia like Mary's. » (V. Lee, *Letters*: 198). Violet éprouve un amour platonique pour Mary Robinson. Dans la collection, *Vernon Lee's Letters* qu'elle publie en 1937, Irene Cooper Willis affirme que Vernon Lee évite « les simples contacts humains » (« avoidance of simple human contacts » [Cooper Willis, dans *Lee Letters* : xiii]). C'est ce que la première confie à Burdett Gardner :

Vernon Lee was homosexual, but she never faced up to sexual facts. *She was perfectly pure. I think it would have been better if she had acknowledged it to*

¹³¹ Ce point sera développé dans le chapitre suivant (Voir *infra* : Partie I. Chapitre 3.1).

¹³² L'« inversion sexuelle », est définie par Havelock Ellis : « When the sexual impulse is directed towards persons of the same sex, we are in the presence of an aberration variously known as 'sexual inversion,' 'contrary sexual feeling,' 'uranism,' or, more generally 'homosexuality,' as opposed to normal heterosexuality ». (Havelock Ellis [1933], 1946: 188)

¹³³ « To the memory of my friend Madame John Meyer I dedicate this volume, so often and so lately talked over together, in grateful and affectionate regret. » (V. Lee, dans Colby 2003: 52)

herself. She had a whole series of passions for women, but they were all perfectly correct. Physical contact she shunned. She was absolutely frustrated. Kit [Thomson] used to say in her letters, « I blow you a kiss, » but there was nothing the least sensual about her relationship with Kit. It was almost horrible to live in the same house with Vernon. I have never known anyone who had lived on the continent so much to be prudish. (Cooper Willis, dans Gardner [1954], 1987: 85. Nous soulignons.)¹³⁴

Cooper Willis déclare que Vernon Lee est une homosexuelle se limitant à l'amour platonique (« She was perfectly pure »). Selon elle, cette dernière refuse toute relation physique avec les femmes qu'elle aime. Dans son analyse psychanalytique de l'homosexualité féminine, Freud décèle, dans les cas de refoulement chez ses patientes, le « caractère ascétique, hostile à la satisfaction sexuelle » (Freud [1915-1917], 2000 : 309-11). Entre Mary Robinson et Violet, il n'y a effectivement que de la tendresse et un amour platonique, une « passion purement esthétique » (« purely aesthetic passion » [V. Lee, *Euphorion*: 397]). Il semble qu'il y ait un autre facteur, qui lie ces deux êtres : leur grande sensibilité et leur sentiment d'impuissance face à la solitude. Si l'on se réfère à l'étude de Sally Newman, le problème de l'amitié romantique entre lesbiennes est difficile à cerner, en cette fin de siècle « décadente », et demeure au cœur des débats :

Despite the lack of clarity about exactly when and how the earlier model of same-sex love between women gave way to « modern lesbianism, » the distinction between romantic friendship and lesbian identity remains crucial in writings about female same-sex intimacy in the late nineteenth and early twentieth centuries. (Newman, 2005: 58)

Newman pense que les débats se placent au niveau des critiques féministes. Et elle cite l'opposition d'idées entre Lillian Faderman *Surpassing the Love of Man* (1981)¹³⁵, et Martha Vicinus, « Distance and Desire »¹³⁶. La première (sexologue) inclut les amitiés romantiques dans le système d'inversion sexuelle, et déclare que ce phénomène est connu et accepté, du XVII^{ème} siècle au début du XX^{ème} siècle. C'est ce dernier point qui est contesté par Vicinus: « Exactly when did the theories of the medical men become

¹³⁴ Gardner se base sur les remarques faites par Irene Cooper Willis, accompagnant la collection « Vernon Lee Papers » (correspondance de Miss Paget) qu'elle a confiée au « Somerville College », Oxford (USA). Voir Gardner [1954], 1987 : 84.

¹³⁵ L. Faderman, *Surpassing the Love of Man : Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. New York: William Morrow, 1981, p.16 (Références citées par Sally Newman, 2005: 57).

¹³⁶ M. Vicinus, « Distance and Desire : English Boarding School Friendships, » *Signs* 9, n°. 4 (1984): p. 601. (Vicinus est citée par Sally Newman, 2005: 58).

well known among the general public? »¹³⁷ Selon Newman, des études plus récentes que celles de Fadermann et de Vicinus démontrent que cette dernière avait raison de s'interroger sur la période où le lesbianisme est révélé au public comme un cas d'inversion sexuelle. A cet effet, Newman cite Marylynne Diggs: « The tidy division between the nineteenth and twentieth centuries misrepresents the varieties of representation, and most importantly resistance »¹³⁸.

En cette fin-de-siècle, le lesbianisme est considéré comme une anomalie et demeure un sujet tabou. Cooper Willis affirme qu'il aurait été bénéfique pour Vernon Lee de prendre, très tôt, conscience de son homosexualité (« I think it would have been better if she had acknowledged it to herself. » [Cooper Willis, dans Gardner 1954. Rpt. 1987: 85. Voir *supra*: 89-90]). Aussi peut-on y voir une allusion à l'éducation sexuelle des enfants et à son impact sur leur équilibre mental. Pour sa part, Cooper Willis parle de la frustration sexuelle de Lee (« she never faced up to sexual facts. [...] Physical contacts she shunned. She was frustrated. » [Cooper Willis, dans Gardner 1954. Rpt. 1987: 85. Voir *supra*: 89-90]). Et pour finir, elle porte un jugement sévère sur Vernon Lee (« It was almost horrible to live in the same house with Vernon [...] so prudish. » [Cooper Willis. Voir *supra*: 90]). Se basant sur les « notes biographiques » d'Irene Cooper Willis, Sally Newman conclut que c'est la déception et la jalousie de cette dernière qui la conduisent à une telle attitude¹³⁹.

Gardner établit la problématique de son ouvrage, *The Lesbian Imagination* (1954), autour du lesbianisme chez Vernon Lee. Il établit un parallèle entre la réalité et la fiction de Vernon Lee, en particulier dans « Prince Alberic and the Snake Lady » :

In a most poignant sense, Vernon Lee was telling the story, not of a « Snake Lady, » *but of herself*. (Gardner 1[954], 1987: 1)
Is the snake to be interpreted as a phallus, the symbol of the sexual inversion of the « Lady? » [...] If Vernon Lee was, in fact, a Lesbian, what effect did the neurosis have upon her entire literary product? It was with these questions in

¹³⁷ M. Vicinus, 1984: 601. (Citée par Sally Newman, 2005 : 58).

¹³⁸ S. Newman donne également les références de l'article de Marylynne Diggs, « Romantic Friends or a 'Different Race of Creatures'? The Representation of Lesbian Pathology in Nineteenth Century America, » *Feminist Studies* 21, n° 2 (1995): p. 2 (Voir cette référence dans Newman, 2005: 58).

¹³⁹ « I worked for her for love I was going to say, but it was not love but admiration. I never found the key of her heart. » Newman extrait cette citation à partir des documents d'Irene Cooper Willis : « Biographical essay, chap. 4, undated typescript notes, 17, Vernon Lee collection, Colby College. » (Sally Newman 2005: 56)

mind that I set about to uncover the facts about Vernon Lee. (Gardner, [1954], 1987 : 28. Nous soulignons.)

Nous nous rendons bien compte que Gardner pousse son analyse freudienne à l'extrême (« Is the snake to be interpreted as a phallus, the symbol of the sexual inversion of the 'Lady'? »). En effet, cela est contesté aujourd'hui par Kathy Alexis Psomiades, lorsqu'elle déclare que Gardner en donne une représentation obsessionnelle, et par Jo Briggs, qui fait écho à Psomiades¹⁴⁰. En effet, lorsqu'il écrit son livre, en 1954, il émet un jugement manquant d'impartialité, reflétant la misogynie caractérisant la fin-de-siècle (« Vernon Lee was telling the story, not of a 'Snake Lady,' but of herself »). Pour lui, la frigidité de Vernon Lee révèle son incapacité d'aimer normalement¹⁴¹. Mais un fait vient démentir formellement Gardner : en 1887, l'annonce du mariage de Mary Robinson avec James Darmester plonge Violet dans un profond désespoir, comme on le constate dans sa lettre adressée à sa mère, le 30 août 1887:

Last week, I received half a sheet of notepaper from Mary telling me she has engaged herself to marry James Darmsteter, a Jewish Prof. at the Collège de France, whom I have seen once. [...] she asked him (for she says she asked him rather than he her) to marry. Mary is anxious to come to Italy with me all the same. Of course this will be the last time. She wishes our relations to continue as before, & I, God knows, will stick to her always. But of course everything will be quite different.

You can understand how I felt & I fear looked (thank goodness only Miss Thomson was at home, & her little brother) when returning home after a long drive I read that halfsheet of paper, in which Mary also informed me, with a calmness that would have been affronting if it had not been piteous, that her intended was quite to consider me in the light of a sister. One has some blood in one's body, after all! (V. Lee, *Letters*: 272.)

Ce propos de Vernon Lee montre qu'elle n'est pas indifférente à l'harmonie des cœurs. Bien que Mary ne désire pas une rupture totale, nous sentons la déception teintée de colère de la part de Violet, parce qu'elle n'apprécie pas la façon dont la jeune fille lui annonce la nouvelle (« One has some blood in one's body, after all ! »). Après le mariage de Mary Robinson, en 1888, Violet finit par avoir une dépression nerveuse, qui

¹⁴⁰ « Burdett Gardner's 1954 Harvard dissertation on Vernon Lee is centrally and obsessively concentrated with how her lesbianism affects her work » (Psomiades, 1999: 29). Et J. Briggs exprime la même opinion: « Gardner's reductive theories » (Briggs, dans Maxwell et Pulham, 2006 : 164).

¹⁴¹ « Thus in baldest psychic terms, all her warm physical and sexual impulses were displaced by harsh spiritualist and intellectual demands » (B. Gardner [1954], 1987: 305.)

durera deux ans¹⁴². C'est Kit (Clementina Anstruther Thomson, 1857-1921), qui lui redonne la joie de vivre. Vernon Lee admire la beauté physique de la jeune femme, qu'elle compare à celle de la Vénus de Milo¹⁴³, mais c'est sa beauté intérieure qui lui plaît le plus. C'est ce qu'elle écrit dans son Introduction à *Art and Man* (1924) de Clementina Anstruther Thomson:

The only personality in the matter was her own ways of feeling, her own modes of being, but stripped of all personal circumstances and motives, which she protected into the sights and sounds of nature and of art, only to receive them back, as if no longer her own, rather as one receives one's voice and words back from an echoing hill.

Putting aside her great practical helpfulness and protective tenderness, this was the real, maybe the only, way she gave herself and received herself back; at least, so I am tempted to believe. This was the essential intercourse of her soul. (V. Lee, Introduction to *Art & Man* (1924): 14)

Aux yeux de Violet, Kit apparaît comme une créature exceptionnelle, dotée de grandes qualités. Sa sensibilité lui permet de mieux communiquer avec les autres. Elle partage cette sensibilité grâce à son âme d'artiste (« This was the essential intercourse of her soul. ») Et Vernon Lee met en relief ses aptitudes affectives (« her great practical helpfulness and protective tenderness »). C'est Kit qui fera la première le geste significatif de son amour pour son amie, en plaçant « un bouton de rose sur l'oreiller de Violet »¹⁴⁴. Une longue relation s'établit entre les deux jeunes filles, dans une complicité à la fois amoureuse, sincère et très productive dans le domaine littéraire. Clementina Anstruther Thomson et Vernon Lee sont coauteurs de *Beauty and Ugliness* (1912) et de *Music and its Lovers* (1932).

Vernon Lee semble s'épanouir pleinement en compagnie des femmes qu'elle aime passionnément. Mais la rupture sentimentale lui cause une grande souffrance, la conduisant à une dépression nerveuse. Nous éclairerons ce point, d'une part, en nous basant sur les textes de Sigmund Freud, *Malaise dans la Civilisation* (*Das Unbehagen*

¹⁴² « Violet suffered a nervous collapse that weakened her health for the next two years. » (Colby 2003: 124)

¹⁴³ « Clementina Anstruther Thomson was born 15th December, 1857, and died July 8th, 1921. [...] Besides her great height and evident great strength, that resemblance to the Venus of Milo was the first thing almost every one remarked about her. » (V. Lee, Introduction to *Art and Man. Essays & Fragments*, by Clementina Anstruther Thomson. London : John Lane The Bodley Head, 1924: 7- 8).

¹⁴⁴ « On August 24, she [Kit] placed a rosebud on Violet's pillow[...]. She [Violet] preserved the flower in an envelope on which she wrote, some time later, 'neue Liebe, neues Leben' » (V. Colby, 2003: 123).

In Der Kultur, Vienne [1929])¹⁴⁵, où il analyse le malaise existentiel de l'homme moderne, et d'autre part, sur ceux de Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie* (1987). Notre socle théorique comprendra également l'analyse de « l'inversion sexuelle » par Havelock Ellis (*Psychology of Sex* [1933], 1946). En outre, nous nous intéresserons aux ouvrages traitant de la culture fin-de-siècle: « The Decadent and the New Woman in the 1890's » (1979) de Linda Dowling¹⁴⁶, *L'imaginaire décadent* de Jean Pierrot (1977)¹⁴⁷, *Women and Marriage in Nineteenth-Century England* (1989)¹⁴⁸ de Joan Perkin, et *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* ([1990], 1992) d'Elaine Showalter¹⁴⁹.

2.3 – Analyse sociocritique de « l'inversion sexuelle »

La période fin-de-siècle dite « décadente » voit la difficulté d'établir des relations saines entre hommes et femmes vivant dans le même milieu. Cela génère des confrontations entre les deux sexes, comme nous le constatons à travers l'analyse sociocritique¹⁵⁰ de cette époque. Le milieu social de Vernon Lee est celui de la « New Woman », confrontée à la problématique de la sexualité féminine, en particulier l'inversion sexuelle. A ce sujet, Showalter nous expose son point de vue dans son ouvrage, *Sexual Anarchy* :

Decadence is a notoriously difficult term to define. In one sense, it was the pejorative label applied by the bourgeoisie to everything that seemed unnatural, artificial, and perverse, *from Art Nouveau to homosexuality*, a sickness with symptoms associated with cultural degeneration and decay. [...] The discourse around homosexuality continued to develop during this period, and two conflicting models of homosexual identity began to emerge, opposing possibilities sometimes held simultaneously by the same individuals, which continue to coexist with powerful consequences today.

¹⁴⁵ S. Freud, *Malaise dans la civilisation*. (Titre original : *Das Unbehagen in Der Kultur* [Vienne, 1929]). Pour la traduction française, Paris : Presses Universitaires de France, 1971.

¹⁴⁶ L. Dowling, « The Decadent and the New Woman in the 1890's ». *Nineteenth Century Fiction*, vol. 33 (March, 1979), in *Dalhousie Review* 55, pp. 434-453.

¹⁴⁷ J. Pierrot, *L'imaginaire décadent*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

¹⁴⁸ J. Perkin, *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*. London: Routledge, 1989.

¹⁴⁹ E. Showalter, *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1990). London : Virago Press, 1992.

¹⁵⁰ La sociocritique (ou sociologie de la littérature) est définie par Gardes-Tamines et Hubert : « Méthode de critique littéraire née au cours des années soixante, issue de la sociologie. Elle apparaît comme une tentative pour expliquer la production, la structure et le fonctionnement du texte littéraire par le contexte historico-social. Elle a en Taine (*Philosophie de l'art*, 1865) et en Lanson (critique du début du XX^{ème} siècle) deux lointains précurseurs. Le premier, centrant ses travaux sur l'émetteur, montre comment *le milieu social conditionne l'œuvre*, le deuxième, les centrant sur le récepteur, insiste sur le rôle du lecteur dans l'évolution de la littérature » (Gardes-Tamine et Hubert, 2002 : 198. Nous soulignons.)

The first was the paradigmatic fin-de-siècle model of sexual inversion, illustrated by the work of [...] Edward Carpenter in England. According to this model of border-crossing liminality, gay people were an « *intermediate sex* », exactly at the threshold between genders. *Homosexual women were mannish lesbians, women with a high percentage of essential masculinity.* (Showalter [1990], 1992 : 169-172. Nous soulignons.)

En effet, l'homosexualité est considérée comme une « maladie présentant des symptômes associés à la dégénérescence et à la décadence culturelles » (« cultural degeneration and decay »). Ce phénomène apparaît sous l'angle « contre nature, artificiel et pervers » aux yeux de la bourgeoisie (« unnatural, artificial and perverse »). En Angleterre, l'amendement Labouchère (1885)¹⁵¹ condamne les homosexuels à l'emprisonnement, comme dans le cas d'Oscar Wilde, en 1895, lors de la publication de *Salomé*. Pour établir son analyse sociocritique, Showalter se réfère aux travaux d'Edward Carpenter traitant de cas pathologiques d'inversion sexuelle : les homosexuels sont les représentants du « sexe intermédiaire » (« The phrase 'intermediate sex' is from Edward Carpenter, *Love's Coming of Age*. » Showalter [1990], 1992: 229). Selon Showalter, « les femmes homosexuelles » sont considérées comme « des lesbiennes hommages ayant un fort pourcentage de masculinité essentielle » (« lesbians, women with a high percentage of masculinity »). Ainsi, la frontière entre les sexes est mal définie (« gay people were an « intermediate sex »). Ce fait est confirmé par Havelock Ellis, dans son ouvrage *Psychology of Sex* (1933) :

Homosexuality has always and everywhere existed. It is one of the intersexual conditions within natural and inevitable range of variations. [...] It may seem easy to say that there are two definitely separated distinct and immutable sexes, the male that bears the sperm-cell and the female that bears the ovum or egg. That statement has, however, long ceased to be, biologically, strictly correct. We may not know exactly what sex is; but we do know that it is mutable, with the possibility of one sex being changed into the other sex, that its frontiers are often uncertain, and that there are many stages between a complete male and a complete female. (Havelock Ellis [1933], 1946 : 185-194. Nous soulignons.)

Havelock Ellis souligne que l'homosexualité a toujours existé dans le monde. Ce phénomène apparaît dès l'antiquité. Le sexologue affirme que la transexualité est un

¹⁵¹ « Any male person who, in public or private, commits [...] any act of gross indecency shall be guilty of a misdemeanour, and being convicted shall be liable at the discretion of the Court to be imprisoned for any term not exceeding two years. » (http://en.wikipedia.org/wiki/Labouchere_Amendment)

phénomène possible (« the possibility of one sex changed into the other sex »). Il pense que le pourcentage d'homosexualité est légèrement inférieur chez les femmes (« Among women, though less easy to detect, homosexuality appears to be scarcely less common than among men. » [Havelock Ellis [1933], 1946: 190]). Si l'homosexualité est considérée comme un phénomène choquant et anormal, un autre phénomène crée une véritable révolution des mœurs, « une anarchie sexuelle »¹⁵² dans la société victorienne de la fin-de-siècle « décadente », à savoir l'apparition du décadent (ou esthète) et de « la New Woman ». Ce sont deux concepts nouveaux et opposés en apparence :

The decadent or aesthete was the masculine counterpart to the New Woman and, to some Victorian observers, « an invention as terrible as, in some ways, more shocking » than she. In the conservative mind, the two were firmly linked as a couple sharing many attributes. *Both were challenging the institution of marriage and blurring the borders between the sexes.* (Showalter [1990], 1992: 169, nous soulignons.)

Selon Showalter, les Victoriens jettent un regard critique sur le « décadent » et la « New Woman », qui sont perçus comme étant des « inventions » à la fois « choquantes » et « terribles ». La théoricienne fait ainsi écho à Linda Dowling : « Both inspired reactions ranging from hilarity to disgust and outrage. » (Dowling, 1979: 436). « Le décadent » et la « New Woman » sont en effet considérés comme les rebus de la société victorienne, responsables de « l'anarchie sexuelle », selon Showalter (« Both were [...] blurring the borders between sexes »). C'est aussi le point de vue de Max Beerbohm, qui les caricature dans *Punch* (« Max Beerbohm contended that the amalgamation of the sexes was 'one of the chief planks in the decadent platform.' » [Showalter 1990. Rpt. 1992: 169]). D'autre part, « le décadent » et la « New Woman » sont favorables à l'union libre, et par conséquent ils mettent l'institution du mariage en danger. Par conséquent, la relation entre homosexuels est perçue comme un facteur dysgénique, puisqu'elle représente une menace contre la reproduction de l'espèce humaine, selon les détracteurs. C'est ce qu'avait déjà constaté Linda Dowling:

Both raised as well profound fears for the future of sex, class and race. [...] the figures of the New woman and the decadent, [...] seemed to be dangerous avatars of the 'New,' and were widely felt to oppose not each other but the values

¹⁵² Showalter s'en inspire pour écrire son ouvrage, *Sexual Anarchy* (1990. Rpt. 1992. *Op. Cit.*).

considered essential to the survival of established culture. (L. Dowling, 1979: 436).

L'esthète, qui ne vit que pour l'Art (« the love of Art for Art's sake »), n'y voit que « la recherche désespérée du nouveau, du rare, de l'étrange, du raffiné, de la quintessence de toute chose, ou de l'exception » (Jean Pierrot, 1977 : 19). Et parmi ces termes caractérisant « l'imaginaire décadent », trois termes se prêtent parfaitement à l'idée d'homosexualité, « le nouveau », « le rare » et « l'étrange ». Pour illustrer notre point de vue, nous nous référons à Showalter, dans *Sexual Anarchy* :

« Decadence » was also a fin-de-siècle euphemism for homosexuality [...]. The word « homosexual » which had been coined by the Hungarian writer Karoly Benkert in 1869, entered the English vocabulary when Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis* was translated in the 1890s. [...] At the same time, homosexual art in England was at its peak, with Carpenter lecturing on homogenic love in Manchester and the publication of the tragic love story « The Priest and the Acolyte » in the Oxford journal *The Chameleon*. (Showalter [1990], 1992: 171)

L'Angleterre victorienne de la fin-de-siècle (les « Nineties ») rejette le phénomène sociétal de l'homosexualité. Showalter suggère de le voir comme un « euphémisme » de la Décadence (« a fin-de-siècle euphemism »), parce que l'homosexualité est relative à une « dégénérescence culturelle ». Selon l'étude faite par Showalter, concernant l'ouvrage de Karoly Benkert, le mot « homosexuel » (« the word 'homosexual' ») apparaît en 1869 ; et c'est dans les années 1890 qu'il est introduit en Angleterre, grâce à l'ouvrage de Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexuali*¹⁵³. En outre, « La dégénérescence culturelle » trouve son contrepoint dans l'art, selon Showalter (« homosexual art in England was at its peak »). Précisément, Bram Dijkstra lui fait écho dans *Les idoles de la perversité*, (1992): « A partir des années 1880, ils [les peintres] exposent aux Salons annuels des tableaux où les traditionnelles représentations d'amies côte à côte ou bras dessus, bras dessous ont fait place à une imagerie sexuelle beaucoup plus explicite » (Dijkstra, 1992 : 170. Nous soulignons). « L'imagerie sexuelle » dont parle Dijkstra est

¹⁵³ K. Ebing (1840-1902), psychiatre austro-hongrois, auteur de *Psychopathia Sexualis* (1886), où il étudie les perversions sexuelles. Ce livre est sous-titré *Etude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*. Il y publie en effet ses travaux sur les crimes sexuels. Il y popularise aussi les termes de sadisme et de masochisme, en référence aux ouvrages du Marquis de Sade (1740-1814). Ces termes sont passés depuis dans le langage courant.

illustrée, par exemple, par *Le Sommeil* de George Callot (1895), montrant « les relations saphiques entre deux femmes » (Dijkstra, 1992 : 170). L'homosexualité est aussi un thème courant dans le monde littéraire : *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1891), par exemple. Le peintre Basil Hallward qui fait le portrait de Dorian Gray, est secrètement amoureux de son modèle, comme il finit par le lui avouer : « Dorian, from the moment I met you, [...] you became to me the visible incarnation of that unseen ideal [...]. I worshipped you. I grew jealous of every one to whom you spoke. I wanted to have you all to myself. » (Oscar Wilde [1891], 1985: 144). De même, Vernon Lee fait une étude sur le lesbianisme, dans *Miss Brown* (Nous développerons ce point *infra* : Partie I. Chapitre 2.4)

Vernon Lee raconte comment elle a fait la connaissance de celle qui va devenir sa compagne, Clementina Anstruther Thomson : « I first met Miss Anstruther Thomson at Effingham in the garden of her cousin, Miss S. A. Muir-Mackenzie, in July 1887. I had heard a good deal about her extraordinary gifts and personality [...]. She must have been at that time about thirty » (V. Lee, *Art and Man*. Introduction: 7-8). Lorsque Vernon Lee rencontre Miss Anstruther Thomson à Effingham (Ecosse), en 1887, elle constate que la jeune femme jouit d'une excellente réputation dans son entourage. Une relation solide va naître entre les deux jeunes femmes. Vernon Lee avoue en 1888, période cruciale de sa rupture avec Mary Robinson, qu'elle est sujette à la neurasthénie (« a gradual breakdown of my health, the more difficult to check that I was trying to do so by abortive attempts at work » [V. Lee, Introduction à *Art and Man* : 16]). Vernon Lee exprime sa reconnaissance envers Kit (Clementina Anstruther Thomson)¹⁵⁴, qui l'aide à surmonter cette mauvaise période. Les deux jeunes femmes décident d'entreprendre une vie commune à la villa Il Palmerino (Florence) : « Kit came to stay with us in Florence after leaving Paris at Easter, 1888. » (V. Lee, *Art and Man*, Introduction: 16). Kit prend soin de Violet avec passion et patience, afin qu'elle se rétablisse de sa dépression nerveuse. La jeune femme a bien conscience que son amie, vivant auprès de ses parents très âgés et de son frère invalide, a besoin d'être aidée (« the pulling through, given unfavourable circumstances and previous neglect, occupied quite a couple of years » [V. Lee, *Art and Man*, Introduction : 17]). C'est

¹⁵⁴ Vernon Lee précise que Clementina Anstruther Thomson est surnommée « Kit » : (V. Lee, *Art and Man*. Introduction: 7).

encore en amie dévouée qu'elle accompagne Violet au cimetière, lors de la mort de Matilda Paget¹⁵⁵. Elle est touchée par la bonté et la tendresse de Kit à son égard.

A la villa Il Palmerino, Kit devient la plus proche collaboratrice de Vernon Lee dans son œuvre littéraire, pendant plus de dix ans. Devant tant de tendre dévouement, cette dernière décide de faire de sa compagne sa légataire universelle. Mais plus tard, en 1899, elle ressentira une grande déception, lorsque Kit la délaissera au profit de son amie, Christine Head, alitée pour cause de maladie. Elle connaîtra alors la plus grave crise psychologique de sa vie¹⁵⁶. Le seul remède pour elle sera le travail, selon la devise de l'une de ses amies, Mona Taylor, « *Labora et noli contristari* » (Gunn, 1964 : 165). Ceci est interprété par Kristeva, dans *Soleil noir : dépression et mélancolie* (1987) comme

un moyen thérapeutique utilisé dans toutes les sociétés au long des âges. Si la psychanalyse considère qu'elle le dépasse en efficacité, notamment en renforçant les possibilités idéatoires du sujet, elle se doit aussi de s'enrichir en prêtant davantage d'attention à ces *solutions sublimatoires* de nos crises, pour être non pas un antidépresseur neutralisant, mais un contre-dépresseur lucide. (Kristeva 1987 : 35. Nous soulignons.)

Kristeva souligne que la création artistique et littéraire est un moyen de surmonter une crise psychologique. Elle mentionne les « solutions sublimatoires », à l'instar de Freud qui considère que la sublimation des sentiments est un catalyseur des activités psychiques élevées :

Nous ne sommes jamais aussi mal protégés contre la souffrance que lorsque nous aimons. [...] Nous sommes loin d'avoir épuisé le sujet de la technique de la vie qui se fonde sur l'aptitude de l'amour à donner du bonheur [...]. L'on peut encore inclure [...] la recherche du bonheur dans les jouissances qu'inspire la beauté [...] des formes [...], des créations artistiques et mêmes scientifiques. (Freud [1929], 1971: 28)

Comme il a été démontré, Vernon Lee souffre d'un mal-être, à cause de son homosexualité et de ses échecs sentimentaux. De toute façon, nous percevons en elle ce besoin d'aimer et d'être aimée. L'écriture est un moyen d'expression la libérant de ce

¹⁵⁵ « In March 1896, Vernon Lee came home from the cemetery with Kit after Mrs Paget's funeral. » (P. Gunn, 1964: 162)

¹⁵⁶ « She made Kit her heir to both the property and the residue of capital. It was then naturally the profoundest disappointment to her, when Kit [...] decided that from thenceforth the first call on her affections and care should be at the disposal of her sick friend Mrs. Christine Head. » (Gunn, 1964: 165).

malaise existentiel. Sans aucun doute, le thème de l'homosexualité est récurrent dans la fiction victorienne de la fin-de-siècle « décadente ». Pour sa part, Vernon Lee utilise l'esthétisme pour explorer ce thème dans *Miss Brown* (1884).

2.4 – Les thèmes de l'amour et de l'homosexualité dans la fiction leeiennne

Vernon Lee décrit la position de la « New Woman » face à la sexualité :

Some few women seem to be born to have been men, or at least not to have been women. To them, love, if it come, will be an absorbing passion [...]. They are indeed sent into the world in which there is injustice, and callousness, and evil... They are indeed sent into the world [...] to be its Joans of Arc – to kindle from their pure passion a fire of enthusiasm as passionate, but purer than it is given to men to kindle: they are intended to be, except as a utilization of what is fatally wasted, either wives or mothers. Masculine women, mere men in disguise, they are not: the very strength and *purity of their nature*, its intensity as of some undiluted spirit, is dependent upon their cleaner and narrower woman's nature, upon their narrowness and obstinacy of woman's mind; *but women without woman's instincts and wants, sexless – women made not for man but for humankind*. Anne Brown was one of these. (V. Lee, *M. B.* II: 307-9. Nous soulignons.)

Dès la première phrase, Vernon Lee établit une ambiguïté dans les termes qu'elle emploie à propos de l'identité sexuelle (« gender »). D'une part, elle écrit: « Some few women seem to be born to have been men, or at least not to have been women », et d'autre part, « women without woman's instincts and wants, sexless ». Faut-il y voir une allusion à l'androgynie, chez Anne Brown, selon Stefano Evangelista¹⁵⁷, ou bien un éveil au lesbianisme chez elle, selon Psomiades? Aussi, convient-il de faire une analyse approfondie de leurs points de vue respectifs. Evangelista souligne que Vernon Lee a une position radicale, concernant la sexualité féminine, dans le roman: « *Miss Brown* contains some of Lee's most radical pronouncements on gender [...]. Anne Brown embodies a deviant model of femininity which stands defiantly not only outside the marriage market [...] but also outside the patterns of sexual deviance of the aesthetic set. » (Evangelista, dans Maxwell and Pulham 2006: 101). Selon le théoricien, Vernon Lee crée une « New Woman » qui refuse la « cage dorée »¹⁵⁸, et la discrimination

¹⁵⁷ « Vernon Lee and the Gender of aestheticism », article de S. Evangelista dans Maxwell et Pulham, 2006: 91-111.

¹⁵⁸ «The gilded cage of bourgeois marriage » (Perkin, 1989: 7).

sexuelle dans le mariage, réactions que Dowling appelle « la révolte de la New Woman contre l'autorité sexuelle » (Dowling 1979 : 437. Notre traduction). En outre, Evangelista voit en Anne le modèle de la femme « idéalisée », dans une société en pleine évolution vers la modernité : « Lee's idealized woman radical, predicated on a *negative model* (« women *without* woman's instincts and wants, sexless », my italics), based on an awkward model of androgyny ('born to have been men, or at least not to have been women'. » (Evangelista, dans Maxwell et Pulham, 2006: 101). Le critique perçoit une certaine forme d'androgynie chez Anne Brown. La remise en cause des frontières entre les sexes caractérise bien la fin-de-siècle « décadente », comme le suggère Showalter, dans *Sexual Anarchy* :

In periods of cultural insecurity, when there are fears of regression and degeneration, the longing for strict border controls around the definition of gender, as well as race, class, and nationality, becomes especially intense [...]. Sexual difference was only one of the threatened borders of the fin de siècle, and sexuality only one of the areas in which anarchy seemed imminent. The 1880s were a turbulent decade in English history. (Showalter [1990], 1992: 4)

Selon Showalter, les années 1880 sont marquées par « l'insécurité culturelle », due à une remise en cause « anarchique » des valeurs de la morale de la société anglaise, l'identité sexuelle, la race et la classe sociale. En effet, l'émergence de la New Woman, face au dandy décadent, est liée à la volonté de la femme de montrer sa « différence sexuelle ». C'est ce que décrit Vernon Lee, dans *Miss Brown* (1884), où elle met l'accent sur l'évolution mentale de la jeune héroïne éponyme, à partir du moment où Walter Hamlin décide de l'élever au-dessus de sa condition de gouvernante, en lui donnant l'éducation d'une lady. Aussi, dans un contexte socio-historique aussi complexe que celui de la fin-de-siècle décadente, le lecteur peut comprendre la raison pour laquelle Lee établit l'ambiguïté dans sa conception de la sexualité féminine. C'est précisément ce qui conduit Evangelista à parler d'Anne Brown comme un « modèle déviant » de la féminité. Quant au « modèle » d'androgynie exposé par Vernon Lee, il semble bien intriguer le critique. A travers cette image énigmatique, transparaît le mythe des amazones. Pour éclairer ce point, nous nous référons à l'article de Régis Boyer, « Femmes viriles » (1988)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ « Femmes viriles », article de R. Boyer dans *Dictionnaire des Mythes Littéraires* (P. Brunel, éd.). Paris : Editions du Rocher, 1988, pp. 599-602.

2.4 (a) – « La reine amazone » : puissance de la femme virile

Dans *Miss Brown*, Walter Hamlin mentionne la beauté étrange d'Anne Brown, qu'il compare à « une sorte de Brynhild ou Amazone » (V. Lee, *M. B.* I : 42). Nous percevons ainsi une résurgence de la saga germanique, à travers le monde des légendes et de la poésie germaniques, que lui avait inculqué sa gouvernante Marie Schüpbach. Dans son étude de l'imaginaire, Régis Boyer retrace l'origine du mythe des Amazones, ces femmes viriles issues de l'Antiquité :

Pour suivre les Grecs, ce sont des *femmes-hommes*, *antianeirai*, selon Homère, *Iliade* VI, 186. Jouant vraisemblablement sur le préfixe anti-, Homère veut dire que ce sont à la fois les égales des hommes et leurs ennemis. [...] On voit, pareillement, dans les textes germaniques, ceux, surtout, qui concernent le cycle héroïque de Sigurdr-Siegfrid, des valkyries (Brynhild, par exemple) accomplir tous les gestes que pourrait exécuter le héros, voire le ridiculiser. (R. Boyer, dans P. Brunel, 1988 : 600)

Dans le mot « antianeirai », le préfixe anti- indique l'opposé du nom « femme », c'est-à-dire « homme ». Lorsque Lee écrit « born to have been men, or at least not to have been women », on peut voir une allusion aux « *femmes-hommes* » dont parle Homère, les amazones à la beauté singulière, comparable à celle d'Anne Brown. Aux yeux de Walter Hamlin, la beauté de la jeune fille en est un parfait miroir :

A year and a half of a lady's life, without bodily fatigue or mental weariness, had developed to the full the girl's marvellous beauty : strange, mysterious, amazonian it was as ever; but it was the regalness of a triumphant queen by the side of the queenliness of a deposed Amazon chief. (V. Lee, *M. B.* I: 231).

L'auteur choisit ici des images-clés illustrant parfaitement les actions des personnages. Leur psychologie reflète celle de la société victorienne de la fin-de-siècle. Ainsi, la « reine amazone », image symbolique, relève de la représentation ambivalente de la féminité, perçue à travers la mentalité de la société de l'époque (« marvellous beauty : strange, mysterious, amazonian »). Selon Showalter, la femme est de plus en plus masculinisée, parce qu'elle a un « potentiel castrateur »¹⁶⁰, tandis que l'homme est

¹⁶⁰ La théorie de la femme castratrice est développée par Freud, comme nous le montrerons dans la Partie IV: voir *infra*, Chapitre 1.2.

de plus en plus efféminé, compte tenu de « sa virilité déclinante »¹⁶¹. C'est ce qu'écrit la théoricienne, à propos de George Eliot : « Eliot thus functioned in the history of the English novel as both man and woman, a hybrid with the mixed attributes the Victorians described as 'man's brain and woman's heart. » (Showalter, [1990], 1992: 60). Le jugement porté sur Eliot pourrait être appliqué au cas de Lee.

D'autre part, le mythe de « la reine amazone » correspond tout à fait à l'esthétique des préraphaélites, la femme à l'allure virile, comme dans les tableaux de Dante Gabriel Rossetti, peints entre 1864 et 1890. Certains portraits de sa collection, « Proserpine », ou « Pandora », ou encore « la Donna della Fiamma »¹⁶², sont reproduits dans *Woman and the Demon : the Life of a Victorian Myth* de Nina Auerbach (1982). Nous notons la vitalité transformatrice des mains féminines, qui contribue à renforcer l'impression de force et de puissance, recherchée par Rossetti et sa confrérie (« the metamorphic vitality of female hands » [Auerbach, 1982 : 48-51]). Nous remarquons également la dimension exagérée du cou des modèles féminins chez les préraphaélites.

Dans le roman de Vernon Lee, c'est précisément cette image que le pervers Edmond Lewis, peintre et ami du peintre-poète, Walter Hamlin, veut donner d'Anne Brown, lorsqu'il lui demande de poser pour lui. Le portrait de l'héroïne a une signification particulièrement douteuse, comme le fait observer son amie, Marjory Leigh: « 'I hate those sketches he does of you', cried Marjory one day; 'nasty things, which make you look – I don't know to express it – as if you were neither a man nor a woman'. » (Lee, *M. B.* II : 141-42). Selon Marjory, Lewis la représente sous la forme de l'androgyme, « « ni homme ni femme ». La jeune fille sent bien que ce peintre déteste la féminité. Sans doute veut-il associer l'image d'Anne à celle d'une lesbienne, puisqu'elle ne répond pas à la cour pressante de Walter Hamlin. De cette façon, Lee montre comment fonctionne l'« esprit décadent », à travers une vision déformée de la femme. Pour appuyer ce point, nous nous référons à Showalter, dans *Sexual Anarchy* : « Homosexual women were mannish lesbians, women with a high percentage of essential masculinity. » (Showalter [1990], 1992 : 172). Il est donc intéressant d'examiner le comportement des personnages féminins dans *Miss Brown*, où Vernon

¹⁶¹ « While one response to female power was an exaggerated horror of its castrating potential, another response was the intensified valorization of male power, and expression of anxiety about waning virility. » (Showalter [1990], 1992 : 10).

¹⁶² Consulter aussi le site http://www.artcyclopedia.com/artists/rossetti_dante_gabriel.html

Lee explore le thème de l'androgynie. Pour cela, nous ferons une étude comparative entre l'analyse de Kathy Alexis Psomiades, dans « Still Burning This Strangling Embrace : Vernon Lee on Desire and Aesthetics » (1999), et celle de Stephano Evangelista, « Vernon Lee and the Gender of Aestheticism » (Evangelista, dans Maxwell et Pulham, 2006 : 91-111).

2.4 (b) – La psychologie comportementale des femmes, dans *Miss Brown*

Dans son analyse, Psomiades concentre son attention sur l'attitude de deux personnages, Anne Brown et Sacha Elaguine:

When Anne Brown is forced to feel herself a « real » body, rather than an image: a feeling, breathing body with sensations of its own, that body is fevered, panting for breath, shaking – not normal, not healthy. These sensations are awakened, *not by any male representative of aestheticism*, but by the novel's snaky villainess, Walter Hamlin's cousin, Sacha Elaguine: « 'I want you,' and Sacha flung her arms around Anne's neck [...]. Anne felt her arms tighten passionately round her [...] *as if the half-fainting woman would throttle her*, – but she felt no fear, only a vague, undefinable *repulsion*. Madame Elaguine sighed a long sigh of relief, and loosed her hold. » [...] Even as she describes Anne's recoil, *Vernon Lee evokes her physical sensations*, the feeling of arms tightening passionately, the heat of lips on her head. [...] *Miss Brown* would then be *a lesbian text both because of the scenes it describes, and because of the authorial obsession it reveals*. (Psomiades, 1999: 25-8. Nous soulignons.)

Pour Psomiades, le roman de Lee est « un texte lesbien » (« a lesbian text »), présentant deux aspects : d'une part, « les scènes » de séduction de Sacha auprès d'Anne, et d'autre part « l'obsession de l'auteur », concernant le lesbianisme. Dans quelle mesure cette affirmation est-elle valable ? Tout d'abord, nous nous proposons d'examiner le second point, à savoir si la voix du narrateur est bien celle de Lee, perçue dans l'analyse psychologique de la jeune héroïne. Il est vrai que la romancière conçoit la sexualité féminine selon sa propre vision : Anne Brown est une femme idéalisée, « sans les instincts et désirs de la femme, asexuée » (Voir *supra* : 100). Le terme « sexless » connote une absence de besoins sexuels, compte tenu de la pureté de la nature de certaines femmes (« the very strength and purity of their nature » [V. Lee, *M. B.* II : 309. Voir *supra* : 100). C'est aussi le cas de Vernon Lee, selon le témoignage d'Irene Cooper Willis, rapporté par Gardner : « She was perfectly pure » (Gardner [1954], 1987 : 85. Voir *supra* : 89). Il a été démontré que les relations que Lee entretient avec

Annie Meyer, Mary Robinson, et Clementina Anstruther Thomson sont intellectuelles et platoniques. Elles sont basées sur une profonde tendresse réciproque (« Women made not for man but for humankind » [V. Lee, *M. B.* II : 309]). D'ailleurs, dans *Euphorion* (1885) que Lee publie à vingt-neuf ans, elle montre bien que l'orientation de son choix est déterminée par des « relations idéales » basées sur des sentiments nobles, au sens platonique (« ideal sentiments, ideal relations » [V. Lee, *Euphorion* : 397]). Dans cet ouvrage, il ne s'agit pas d'amour physique, mais d'amour courtois entre le poète médiéval et la Dame de son cœur. L'auteur se demande si un tel amour existe :

To my mind, indubitably. For there is, in our perceptions and desires of physical and moral beauty, an element of passion which is akin to love; and there is, in all love that is *not* mere *lust*, a perception of, a craving for, beauty, real or imaginary which is identical with our merely aesthetical perceptions and cravings; hence the possibility, once the wish for such a passion present, of a *kind of love which is mainly aesthetic*, which views the beloved as gratifying merely to the wish for physical or spiritual loveliness, and concentrates upon one exquisite reality all *dreams of ideal perfection*. (V. Lee, *Euphorion*: 397-8. Nous soulignons.)

Effectivement, la vie sentimentale de Vernon Lee est le miroir de sa pensée philosophique concernant l'amour : pour elle, le vrai amour n'a pas de connotation sexuelle (« in all love that is not mere lust »). En outre, elle aspire à un amour « esthétique », c'est-à-dire placé sous l'angle de la beauté spirituelle (« a kind of love which is mainly aesthetic [...] dreams of ideal perfection »). C'est ce que Freud appelle la « satisfaction substitutive » (Freud [1915-1917], 2000 : 310). Alors peut-on vraiment parler d'« obsession », pour reprendre les termes de Psomiades ?

Le point de vue du sexologue, Havelock Ellis, nous éclaire sur ce point: « Among my cases, nearly 20 per cent had never had any kind of sexual relationship. In 30 to 35 per cent, the sexual relationship rarely goes beyond close contact, or at most mutual masturbation. » (Havelock Ellis [1933], 1946: 1946). Selon lui, « presque vingt pour cent » des cas d'invertis sexuels qu'il a pu étudier refusent tout contact physique avec l'être aimé. Ellis fait ainsi écho à Freud, sur la notion de sublimation:

In the field of sexual psychology, « sublimation » is understood to imply that the physical sexual impulse, or *libido* in the narrow sense, can be so transformed into some impulse of higher psychic activity that it ceases to be urgent as a physical need. [...] Freud [...] remarks that the artists are often, it is probable,

endowed with a specially powerful capacity for sublimation. [...] By some psycho-analysts, carrying on the suggestion of Freud that all civilisation may be regarded as a sublimation of *libido*, the idea has been pushed to extreme lengths. (Havelock Ellis [1933], 1946: 310-11).

Havelock Ellis applique ici le concept freudien de la « sublimation », dans « le domaine de la psychologie sexuelle ». C'est dans *Malaise dans la civilisation* (« Das Unbehagen in Der Kultur » [1929], 1971) que Freud développe sa théorie de « la sublimation (du but des pulsions) », où des « pulsions instinctives seront portées à modifier, en les déplaçant, les conditions nécessaires à leur satisfaction, et à leur assigner d'autres voies » (Freud [1929], 1971: 47). Le psychanalyste met ainsi l'accent sur « l'évolution de la libido chez l'individu » (Freud, [1929], 1971 : 47). Havelock Ellis s'accorde à dire, avec Freud, que la « sublimation de la libido » caractérise surtout les artistes (« the artists are often, it is probable, endowed with a specially powerful capacity for sublimation »). C'est le cas de Vernon Lee: les relations qu'elle entretient avec ses compagnes reposent uniquement sur la tendresse et l'amour platonique (« A kind of love which is mainly aesthetic » [V. Lee, *Euphorion*: 397. Voir *supra*: 105]).

Comme Psomiades et Evangelista, on peut penser que Vernon Lee emprunte le terme « sexless » à Walter Pater, dans *The Renaissance* (1873-1893) :

This key to the understanding of the Greek spirit, *Winckelmann* possessed in his own nature, itself like a relic of classical antiquity. [...] This temperament he nurtured and invigorated by *friendships* which kept him always in direct contact with the spirit of youth. The beauty of the Greek statues was *sexless* beauty: the statues of the gods had the least traces of sex. Here there is a *moral sexlessness*, a kind of ineffectual wholeness of nature, yet with a true beauty and significance of its own.

One result of this temperament is a serenity – *Heiterkeit* – which characterizes *Winckelmann's* handling of the *sensuous side* of Greek art. This serenity is, perhaps, in great measure, a negative quality: it is the *absence of any sense of want, or corruption, or shame*. (Pater, *The Renaissance*: 175-6. Nous soulignons.)

Johann Joachim Winckelmann (1717-1767) est né à Stendal – Brandebourg, Allemagne – (Pater, *The Renaissance*: 141). Il est homosexuel et attiré par des amitiés avec des jeunes gens du même sexe que lui. D'où son affinité pour la « beauté asexuée » des statues grecques (« sexless beauty ») lui procurant « la sérénité » – *Heiterkeit* – nécessaire pour une approche de « l'aspect sensuel de l'art grec ». Pater associe à cette

« sérénité » un caractère moral que nous pouvons percevoir à travers l'idéal de beauté platonique relatif à l'amour chaste. Mais Stephano Evangelista suggère que les termes de Pater, « moral sexlessness », ne sont que l'expression de sa liberté sexuelle :

This type of « moral sexlessness », defined as the absence of « want, or corruption, or shame, » is for Pater the attitude that characterizes Winckelmann's « friendships » with young men in Rome, and is essentially a *type of sexual freedom*. Pater's « sexlessness » is therefore a *highly sexually-charged concept*: through it he simultaneously looks back to pagan times when *male homosexuality* was tolerated by society, argues for its *naturalness* even in modern times and shows that *Winckelmann's own homosexuality* gave him the special « temperament » (Pater 1910, I. 220) that coloured his achievement as a scholar. (Evangelista, dans Maxwell et Pulham 2006: 102)

Evangelista établit une comparaison entre Pater et Winckelmann: ils ont le même « tempérament », parce qu'ils sont homosexuels. Pour eux, cela est tout à fait naturel et par conséquent, l'homosexualité ne devrait pas être un tabou dans la société moderne (« male homosexuality [...] its naturalness »). Or l'amendement Labouchère (1885) punit les homosexuels d'emprisonnement, en Angleterre. Les termes employés par Pater – « sexless beauty [...] absence of any sense of want, or corruption, or shame » – ont pour écho ceux de Vernon Lee, dans *Miss Brown* – « women without woman's instincts and wants, sexless » (Lee, *M. B.* II: 309). Mais ce concept trouve une application complètement différente dans la philosophie de Lee : l'amour platonique. En effet, l'auteur de *Miss Brown* illustre cette position dans son roman, où une amitié sincère naît entre Anne Brown et Mary Leigh. Cette dernière éprouve une véritable adoration pour Anne : « Poor Mary Leigh was silent. [...] She longed, at this moment, to put her arms round Anne's neck, and say quite quickly – 'I love you, Anne'; but she had not the courage. » (Lee, *M. B.* III: 10-11). C'est un aveu de la part de Mary Leigh: elle voudrait enlacer Anne Brown et lui avouer son amour. Mais ce sentiment reste purement platonique. Cet extrait reflète bien la représentation de l'amour par l'auteur. Il ne s'agit nullement d'un amour sexuel, mais de tendresse entre deux femmes, Mary Leigh et Anne Brown (« Romantic friendship »). L'amour de la première ne peut voir le jour, parce que la seconde est destinée à Walter Hamlin. D'où cette réticence à exprimer ses sentiments envers Anne. De toute évidence, l'auteur donne sa préférence à l'affection conjugquée au féminin. En ce sens, on peut dire que Psomiades a raison de mettre en

relief la place que Vernon Lee accorde au phénomène culturel du lesbianisme, mais on ne peut pas vraiment dire que cela relève de l'« obsession ». En effet, pour Lee, c'est dans la nature humaine de rechercher la chaleur de la tendresse. Une femme comme Mary Leigh n'a rien de commun avec la perverse Sacha Elaguine.

Or, Psomiades pense que *Miss Brown* est un « texte lesbien », à cause des scènes de séduction (étreintes et baisers) de Sacha. Selon la théoricienne, cette dernière réussit à éveiller des « sensations physiques » chez Anne. Psomiades parle même d'« expérience érotique », concernant Anne (« Anne's same-sex erotic experience » [Psomiades, 1999 : 25]). Toutefois, elle ajoute que les gestes érotiques de Sacha provoquent une répulsion chez Anne (« a vague, undefinissable repulsion »). Selon l'analyse de Psomiades, ces scènes ne se produisent pas avec les hommes : « These sensations are awaked, *not by any male representative of aestheticism, but by the novel's snaky villainess, Walter Hamlin's cousin, Sacha Elaguine.* » (Psomiades, 1999 : 292-3. Voir *supra* : 104). Sur ce point de vue, nous sommes en désaccord avec Psomiades, car Anne ressent les mêmes sensations physiques et la même répulsion lors du premier contact physique de Walter, qui l'enlace et se lance dans une véritable plaidoierie, pour démontrer la sincérité de son amour :

You love me, Anne; you love me ! cried Hamlin, louder; and pressing closer to her, he put out his arms, and drew down her face to his, and kissed her, twice, thrice, a long kiss on the mouth.

It seemed to Anne as if she felt again the throttling arms of Sacha Elaguine, about her neck, her convulsive kiss on her face, the cloud of her convulsive scented hair stifling her. She drew back, and loosened his grasp with her strong hands. (V. Lee, *M. B.* III: 298. Nous soulignons.)

Notons l'écho verbal entre « as if she felt again the *throttling* arms of Sacha Elaguine » (la citation de Vernon Lee, ci-dessus) et « as if the half-fainting woman [Sacha] would *throttle* her » (Psomiades, 1999: 25-8. [Voir *supra*: 104]). Lorsque Walter l'étreint et l'embrasse passionnément sur la bouche, elle a la même réaction que face à Sacha : elle s'empresse de se libérer de son étreinte. D'ailleurs, le titre de l'article de Psomiades, « 'Still Burning from This Stangling Embrace' : Vernon Lee on Desire and Aesthetics », lui est inspiré par une phrase du roman, *Miss Brown* :

Anne flushed. Hamlin had paid for Sacha's dress, [...] She looked at Sacha in her fantastic Molière coat of crimson plush and watered silk and lace. [...] « Walter is a queer creature », went on Madame Elaguine; [...] « I made love to him and offered him barley-sugar and tops when I was ten. And yet! Ah, well, I fear, I am a wretch! » And suddenly, Madame Elaguine [...] flung her around round Miss Brown's and kissed her, with such *violence* that Anne felt her lips almost *like leeches* and her teeth pressing into her cheeks. [...] She loosed herself from Sacha's embrace.

« Madame Elaguine, » she began, *feeling her face still burning from this strangling embrace* [...]. At this moment, the door opened and Hamlin entered.

[...] Sacha had something strange, brazen, about her, which froze Anne's soul. (V. Lee, *M. B.* III : 200-202. Nous soulignons.)

Psomiades voit ici une preuve supplémentaire du lesbianisme chez Anne Brown. Ainsi, dans la citation ci-dessus, la théoricienne fait état de l'éveil de sa sexualité, lorsque Sacha la harcèle à nouveau, en l'étreignant et en l'embrassant avec « violence ». Mais on peut avoir une autre lecture que celle de Psomiades : si l'on considère qu'une telle situation est pénible pour Anne, il est évident que le harcèlement de Sacha ne peut pas éveiller en elle une attirance sexuelle. Effectivement, il faut se replacer dans le contexte de la scène entre Anne et Sacha, pour comprendre ce qui se passe réellement. D'une part, elle sait que Walter a une relation amoureuse avec sa cousine, qui ne s'en cache pas d'ailleurs (« I made love to him [...] when I was ten »). Sacha a réussi à éveiller la jalousie dans le cœur d'Anne. Et d'autre part, le cadeau que Walter Hamlin fait à Sacha ne fait que semer la confusion dans l'esprit et le cœur de la jeune fille (« Anne flushed»). D'où ses sensations indéfinissables et même un malaise dus au baiser de « sangsues » (« like leeches »). Elle est sous le choc de la « violence » de l'étreinte et du baiser de Sacha, aussi sent-elle ses joues s'empourprer sous cet effet. Vernon Lee parle du « visage » et non du corps de la jeune fille (« her *face* still burning from this strangling embrace »). Pour toutes ces raisons, notre interprétation diffère de celle de Psomiades: « still burning », dans le contexte décrit ci-dessus, a un autre sens que l'éveil des sens.

En effet, Anne n'est pas habituée à de telles effusions et elle se sent choquée, puisqu'elle se libère immédiatement de cette étreinte (« She loosed herself from Sacha's embrace. » [Voir la citation de V. Lee, ci-dessus]). En outre, elle note l'impudence et le côté inquiétant de Sacha, qui la glacent au plus profond de son être : « Sacha had something strange, brazen, about her, which froze Anne's soul. » (Voir la citation de V.

Lee, ci-dessus). Il n'y a vraiment aucune réaction sexuelle chez Anne Brown, face à une telle femme qu'elle juge amoral et agressive. L'auteur montre ainsi que la jeune fille ne répond pas aux tentatives de séduction de la part de la perverse Sacha, décrite comme une nymphomane à la fois hétérosexuelle et homosexuelle. Vernon Lee met ainsi en évidence les pulsions sexuelles chez cette dernière, telles qu'elles seront exposées dans la théorie de la libido de Freud, lorsqu'il publiera ses études psychanalytiques entre 1916 et 1920¹⁶³. En ce sens, on peut mieux saisir la portée de l'écriture moderne de Vernon Lee, dans sa conception de la psychologie comportementale des femmes dans *Miss Brown* : elle montre que Sacha ne maîtrise pas ses pulsions sexuelles, contrairement à Anne dont la libido est normale.

D'autre part, on peut parler de brûlure métaphorique dans le cœur d'Anne Brown, causée par la jalousie et le ressentiment. Notons l'opposition lexicale « burning » et « froze » : loin de réveiller un désir sexuel chez Anne, Sacha ne réussit qu'à provoquer du dégoût chez elle. En outre, le mot « strangling » évoque l'étouffement, terme qui peut être associé au mot « sangsues ». Il n'y a vraiment aucun indice textuel qui pourrait révéler la tendance au lesbianisme chez Anne Brown. D'ailleurs, à la fin du roman, elle répond à l'amour sincère et fidèle que lui promet Walter : « I never, never really loved that woman [Sacha] : I could not have loved her. I have never loved but you. » (V. Lee, *M. B.* III : 299). Elle consent à l'épouser à condition que cette femme ne fasse plus partie de leur vie : « You will never see her again ? – I mean, never except in my presence ? » (V. Lee, *M. B.* III : 300).

De la fiction à la réalité, l'homosexualité est un problème qui se pose avec acuité, particulièrement en cette période de la fin-de-siècle dite « décadente ». Mais en fait, la liberté de pensée et d'action, qui caractérise le monde d'aujourd'hui, n'existe pas dans l'Angleterre de cette époque. Quant à Burdett Gardner, il centre la problématique de son ouvrage, *The Lesbian Imagination : A psychological and Critical Study of Vernon Lee* [1954], 1987), autour d'une étude de 592 pages. Mais, nous ne pouvons nous contenter d'une étiquette qui risque de donner une vision fragmentaire de la personnalité de Vernon Lee. En effet, les exagérations de Burdett concernant le lesbianisme de l'auteur révèlent sa misogynie, considérant le jugement totalement négatif développé dans son étude freudienne (« Miss's Paget tragic alienation from

¹⁶³ S. Freud, *Œuvres complètes de Psychanalyse* (1916-1920). Rpt. 1996 : 182.

self » [Gardner, 1954. Rpt. 1987 : 89]). Il serait plus juste d'étudier la personnalité réelle de cette Victorienne sous un angle plus large englobant sa force et ses faiblesses, comme le font ses biographes, Gunn et Colby : « Eminente Victorienne » et « Esthète puritaine ». Ces deux biographes abordent la sexualité de Lee, sans préjugés et sans discrimination sexuelle. C'est pourquoi nous avons fondé notre étude sur leurs travaux.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que Lee est l'objet de critiques malveillantes concernant sa vie privée, tout comme le sont George Eliot, à cause de sa liaison avec un homme marié, George Henry Lewes¹⁶⁴, ou encore Oscar Wilde¹⁶⁵. Quant à Walter Pater, il n'échappe pas aux détracteurs, en particulier à W. H. Mallock qui publie un roman satirique intitulé *The New Republic* (1877)¹⁶⁶ :

Oxford gossip was pretty much confined to the university, but Pater suffered more – open embarrassment in 1877 with the publication of W. H. Mallock's *The Republic*. In transparent disguises, Mallock introduced [...] Pater as « the pre-Raphaelite Mr. Rose, » whose two topics of talk are « self-indulgence and art. » [...] The satire is pointed, but cruel only in relation to Mr. Rose, where it is personal. [...] He also pursues young men. (Colby, 2003 : 62)

Mallock présente une caricature de Pater sous les traits de « Mr Rose, le préraphaélite », héros grotesque dont la doctrine de l'hédonisme est vivement attaquée. Le satiriste fait aussi allusion à l'homosexualité de Pater, étant donné son penchant pour les jeunes gens (« He pursues young men »)¹⁶⁷. Or, dans une lettre que Violet adresse à sa mère, le 19 juillet 1881, elle insiste sur le fait que Walter Pater ne correspond pas au portrait de « Mr. Rose » : « What strikes me is how wholly unlike Pater is to the Mr. Rose of Mallock. » (V. Lee, *Letters* : 80).

D'autre part, notre étude (dans les Chapitres 1 et 2) a permis de montrer la vraie personnalité de Vernon Lee : une nature romantique associée à celle d'une intellectuelle qui surprend par l'étendue de son savoir. C'est aussi une femme dont le regard se tourne vers l'avenir et la modernité. Nous avons constaté que Vernon Lee parvient à surmonter ses problèmes personnels avec courage et détermination. Son sourire et son regard vif

¹⁶⁴ P. Castex et A. Jumeau, *Les grands classiques de la littérature anglaise et américaine*. Paris : Hachette Livre, 1992-1994 : voir p. 169.

¹⁶⁵ E. Showalter, *Sexual Anarchy* [1990], 1992 (*Op. cit.*) : 171.

¹⁶⁶ W. H. Mallock, *The New Republic*. London : Chatto & Windus, 1877.

¹⁶⁷ Pater mentionne l'homosexualité de Winckelmann, dans *The Renaissance* (Voir *supra* : 107).

révèlent son goût de vivre. Son regard est tourné vers l'avenir, puisqu'elle envisage d'entreprendre une carrière d'écrivain, grâce à l'aide de conseillers littéraires, dès les années 1870. Dans le chapitre suivant, nous montrerons que la vie littéraire de Vernon Lee est placée sous les meilleurs auspices, puisqu'elle a des mentors très avisés.

Chapitre 3

Généalogie Littéraire de Vernon Lee

Faisant écho à Buffon, Vernon Lee écrit que « *le style c'est l'homme* » (V. Lee, *Words* : 43). Dans ce chapitre, nous montrerons que c'est auprès de son demi-frère, Eugene Lee-Hamilton, que Violet Paget s'initie à l'écriture de la fin-de-siècle. Mais c'est pour acquérir son style personnel qu'elle choisit Mrs Jenkin (1807-1885) comme conseillère littéraire, dès le début de 1870. Cette dernière est une romancière anglaise qui a des relations amicales avec les Paget. Comme Matilda Paget (née Adams), elle est originaire des Antilles (Jamaïque) et il est fort probable qu'elle y ait fait sa connaissance¹⁶⁸. C'est auprès d'elle que Violet puise les premiers germes nécessaires à son épanouissement intellectuel. C'est donc avec confiance qu'elle entre dans la sphère littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle.

Plus tard, elle aura deux autres mentors : Walter Pater (1839-1894), et Henry James (1843-1916). Ces quatre écrivains constituent métaphoriquement la généalogie littéraire de Vernon Lee. Nous étudierons donc le rôle joué par chacun d'eux dans l'évolution de sa carrière de femmes de lettres. Nous commençons notre étude en examinant l'influence de Mrs Jenkin sur l'esprit de la jeune Violet. La correspondance de cette dernière avec Mrs Jenkin, et avec sa famille (V. Lee, *Letters*. Rpt. 1937) nous aidera à mieux comprendre ses débuts dans la sphère littéraire. En second lieu, nous concentrerons notre attention sur l'influence des pères spirituels (son demi-frère, Eugene, Walter Pater, et Henry James). D'une part, nous mettrons en évidence l'interaction intellectuelle entre Violet et Eugene. Ils ont en commun une passion pour l'histoire littéraire. Notre étude s'appuiera sur les textes de Germaine de Staël (*De L'Allemagne*, Tome II [1813], 1968). Nous nous référerons également au point de vue

¹⁶⁸ « She [Mrs Jenkin] came of West Indies parentage and was born in Jamaica in 1807; it was probably in this way that the Pagets knew her. » (Cooper Willis, dans Lee, *Letters*: preface [ii])

de Gustave Lanson (*Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, 1965)¹⁶⁹. Avec Walter Pater, son intérêt est centré sur l'histoire de l'art et l'esthétique. La correspondance de Vernon Lee – adressée à Eugene, à son père, et à sa mère (Lee, *Letters*, Rpt. 1937) – et celle de Pater (Pater, *Letters of Walter Pater*, Rpt. 1970)¹⁷⁰ nous aideront à mieux cerner l'évolution de la pensée de Vernon Lee. D'autre part, nous découvrirons le milieu scientifique de cette fin-de-siècle. En effet, elle s'intéresse au développement de la psychologie, et s'intègre au cercle des James (William et Henry). Notre analyse s'appuiera sur l'étude de Sophie Geoffroy-Menoux, « Henry James & Family: Eleven Unpublished Letters » (2003).

3.1 – Sous la houlette d'Henrietta Camilla Jackson Jenkin (1807-1885)

Violet Paget est une fervente lectrice des romans de Mrs Jenkin : « I have read and re-read all your novels; I wish you would write some more. » (V. Lee, *Letters*: 19). La jeune fille éprouve une grande admiration pour cette femme-écrivain très en vogue à l'époque. Dans cette lettre du 12 juillet 1885, Violet écrit à Mrs Jenkin pour lui témoigner sa haute considération, la comparant à George Eliot : « George Eliot reminds me of you. » (V. Lee, *Letters*: 57). En 1870, elle vit à Paris, rue du Luxembourg, tandis que Mrs Jenkin réside à Batignolles. Dans sa lettre datée du 16 juin et adressée à son père, Violet parle de cette dernière en termes fort élogieux : « She was most kind to me, telling me to come very often to her and talk about my compositions. » (V. Lee, *Letters* : 2).

Mrs Jenkin lui conseille de travailler son style en s'inspirant d'auteurs français : « She strongly advises me to practise style, by daily copying out some of a great French writer. » (V. Lee, *Letters*: 2). En outre, elle met Violet Paget en contact avec Madame Blanchcotte, qui est elle-même un auteur fréquentant Béranger, Lamartine et Sainte-Beuve, et qui lui enseigne la stylistique française¹⁷¹. Le mentor suit de près l'écriture de

¹⁶⁹ Gustave Lanson (1857-1934), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*. Paris: Librairie Hachette, 1965.

¹⁷⁰ W. Pater, *Letters of Walter Pater*. Edited by Lawrence Evans. London: Oxford University Press, 1970: 70.

¹⁷¹ Dans la lettre que Violet écrit à son père, le 22 juin 1870, elle lui fait part de la bonne marche de son activité littéraire : « Fancy she [Mrs Jenkin] took the trouble to hunt out for me a mistress of French style, to help me with my compositions. She has found a Madame Blanchcotte [...] an authoress (don't think that I mean to imply by that that I am one) and was the friend of Béranger, Lamartine and Saint Beuve » (V. Lee, *Letters*: 4).

sa jeune protégée. Au mois d'août 1870, Mrs Jenkin écrit une lettre à Eugene, dans laquelle elle fait l'éloge enthousiaste de l'écriture de sa jeune soeur:

Dear Mr Hamilton,

I have read your sister's feuilleton last night. It is positively charming, excellent had she been twenty and wonderful at 13 ½. If she only does not overdo her mind, overwork the power she possesses, she will make a niche for herself. If I could judge her talent, I should be glad. She is indeed a very dear little woman as well as so clever. (V. Lee, *Letters*: 13-4)

Effectivement, Violet Paget en pratique ses cours de stylistique française en écrivant son premier ouvrage en français, *Biographie d'une pièce de Monnaie*, alors qu'elle n'a que treize ans et demi. Mrs Jenkin en apprécie hautement la lecture (« positively charming, excellent »). Aussi, voit-elle en cet auteur précoce un futur écrivain talentueux (« the power she possesses ») En fait, elle ne se pas trompe dans son jugement. Et c'est sous son oeil plein d'attention bienveillante que Violet mettra dix années à élaborer un ouvrage, dans lequel elle exprimera sa passion pour l'histoire littéraire et l'histoire de l'art, *Studies of the Eighteenth Century in Italy* (1880). C'est Mrs Jenkin qui l'oriente vers le choix de lecture ayant une portée philosophique et historique, comme nous le constatons dans sa lettre du 16 juin 1870 :

My very dearest Papa,

She [Mrs Jenkin] told me to buy a second copy of Sainte Beuve [...] promising to take the trouble to look me out some passages in Voltaire's correspondence, and of Montaigne's history. She advices me to read Montesquieu's *Grandeur et Décadence des Romains* and Guizot's *History of Civilization*. (V. Lee, *Letters*: 1-2)

Grâce à ce mentor avisé, la jeune fille acquiert une autre vision du monde, à travers ses études sur l'histoire et la civilisation, notamment *Grandeur et Décadence des Romains* de Montesquieu, et *Histoire des Civilisations* de Guizot. Si la littérature et la culture romantiques allemandes font partie de la première étape de sa vie intellectuelle, une seconde étape (sans doute la plus importante) commence pour la jeune Violet Paget, en 1870, alors qu'elle n'a que quatorze ans. A ce moment, l'Europe est déchirée par la guerre franco-prussienne (1870-1871). Effectivement, dans sa lettre du 16 juillet, 1870, Violet confie à son père qu'elle trouve un terrain fertile à son épanouissement intellectuel, chez les Jenkin :

Mrs Jenkin called. Happily unattended by Captain J. – We talked politics for some time. [...] She explained to me that she wanted to know about the Magyar insurrection in Hungary in 1848. I asked why and she told me that it was on account of the novel she is now writing, in which she treats of the insurrection. So we took down a volume of the *Biographie Générale* and read all about the Ban Jellalich, which however far from satisfied her curiosity. So I promised I would ask at Nottel, my French circulating library for a book about the Magyar insurrection, though I have the firmest conviction that no book has ever been written nor even meditated on the subject. (V. Lee, *Letters*: 9).

Grâce aux Jenkin, Violet Paget a une ouverture sur l'histoire relative à la politique de l'Europe (« We talked politics for some time»). Elle s'intéresse aux recherches faites par Mrs Jenkin. En fait, la jeune fille possède une disposition naturelle pour la recherche des documents. Elle a des contacts intéressants, tel que monsieur Nottel, le propriétaire du « bibliobus d'ouvrages en français ». Elle arpente également les quais de la Seine, à la recherche d'ouvrages rares¹⁷². S'intéresser au roman social de Mrs Jenkin sur l'insurrection des Magyars contribue certainement à éveiller sa sensibilité et sa curiosité de jeune écrivain. Vernon Lee fait allusion à l'une des révolutions européennes, qui a lieu en Autriche-Hongrie, en 1848. Sans aucun doute, les germes de l'historiographie trouvent un terrain fertile dans l'esprit de la jeune Violet Paget:

Mrs Jenkin called. [...] then I showed her my *Metastasio*, at which she expressed great delight and satisfaction. She said the cuts were admirable and that if I only had the four vols. I might think myself lucky. [...] My story (the one I am now writing) is greatly mixed up with Italian music, so I have to read up the subject. I wanted Dr. Burney's *History of Music* to ascertain a fact about which I was doubtful as to Metastasio's *Achille in Sciro*. (V. Lee, *Letters*: 9)

La jeune fille écrit cette lettre à son père, le 16 juillet 1870. A Paris, elle vient d'acheter une copie de l'un des quatre volumes de l'ouvrage du Dr Charles Burney (1726-1814), *A General History of Music* ([1789], 1935)¹⁷³. Elle écrit « My *Metastasio* ». Cela révèle son engouement pour cet auteur célèbre: « Metastasio was author of eight sacred

¹⁷² « By the advice of Wrotonowski, we yesterday went to a bookstall near the Pont Neuf. It is a very large establishment, having belonged to a *bouquino maniac*, after whose death there is a liquidation so they sell the books at 60 cent. The kilo! » (V. Lee, *Letters*: 9).

¹⁷³ Le titre complet de l'ouvrage de Charles Burney est *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period* (1789). Volume the second with critical and historical notes by Franck Mercer. New York: Dover Publications, Inc., 1935.

dramas, which have been set by the greatest masters of modern times. » (Burney [1789], 1935: 583). Charles Burney a eu l'opportunité de rencontrer Metastasio, en 1722, à Vienne¹⁷⁴. Violet s'intéresse en particulier à l'un des opéras de Métastasio, *Achille in Sciro*, qui a été composé en 1736, à l'occasion d'un mariage impérial, à la cour de Vienne (Burney [1789], 1935 : 905). Bien entendu, Mrs Jenkin l'encourage à se procurer l'œuvre complète de Burney. Ce précieux conseil l'aide à mettre en œuvre son premier ouvrage d'histoire de la littérature et de l'art, *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, au moment où elle écrit à son père, le 16 juillet 1870 (V. Lee, *Letters* : 9). En 1871, la jeune fille écrit une lettre à Mrs Jenkin, pour lui exprimer sa reconnaissance d'avoir toujours montré un très grand intérêt pour ses préoccupations littéraires, et pour confirmer son ambition de devenir écrivain : « I am quite in earnest : literature *must* be my profession. » (V. Lee, *Letters*: 41).

Dès le 28 juin 1871, Violet Paget oriente ses recherches vers l'Italie, comme elle l'écrit à Mrs Jenkin :

If, my dear Mrs. Jenkin, you would like to hear something of one of the most interesting and least known of the literary curiosities of the last century, here is the faithful recital of a visit we payed the day before yesterday to the 'Bosco Parrasio.'

Sig. Tirinelli, my Italian master, came to tell me that we might see the villa and other 'properties' of the Academia degli Arcadi if we went at six o'clock to the 'Bosco Parrasio' where we should meet the Signor Abate Ciccolini, *Custode* or president of the society. This Abbé is a writer, as are all the inhabitants of Arcadia [...] He was a Giobertist and Editor of a liberal journal many years ago. My master brought me from this gentleman a printed copy of the Arcadian laws, as dictated by Gravina, the celebrated master of Metastasio.

Here is a précis of the history of the society as I found it in a rare book *Voyage d'Italie* by M. De la Lande, who wrote about the year 1765. (V. Lee, *Letters*: 21-23.)

A Rome, Violet Paget (Vernon Lee) entreprend des recherches sur la civilisation de l'Italie du XVIII^{ème} siècle (culture, vie littéraire et artistique), sous l'égide de son maître italien, « Signor Tirinelli ». En fait, le « précis d'histoire » (1765) de De la Lande

¹⁷⁴ Dans l'Appendice II de cet ouvrage, Franck Mercer publie les mémoires de Charles Burney : « With a view to making another Continental Tour, Burney busied himself with the study of the German language, and in July, 1722 he set off on his travels, in the course of which he met Gluck, Metastasio, and Hasse, at Vienna. » (C. Burney [1789], 1935 : 1048-9).

retrace la genèse de « l'Académie des Arcadiens », une institution renommée de la fin du XVIII^{ème} siècle, comme elle le précise dans *Studies of the Eighteenth Century in Italy*¹⁷⁵ :

We must look in the innumerable academies, [...] from Trent to Messina, from Savona to Treviso, which comprised among its members all the great writers, philosophers, or artists, all the noble lords, all the rich bankers, all the astute lawyers, all the well-known doctors, all the sainted priests, all the beautiful ladies, that lived or travelled in Italy; and this academy was the Academy of the Arcadians. (V. Lee, *S. E. I.* : 7)

La célèbre « Académie des Arcadiens » est effectivement fréquentée par la haute société, celle qu'on retrouve dans *The Prince of the Hundred Soups* (« Ladies [...] leaning on the arm of their *cavaliere servente* » [V. Lee, *The Prince of the Hundred Soups* : 9]). C'est aussi la plus prestigieuse parmi les innombrables académies qui sont créées de 1680 à 1790 et qui comptent les écrivains et artistes les plus célèbres de cette époque : « Filicaia, Vico, Metastasio, Goldoni, Parini, Gasparo, Gozzi, Cincento Monti, and Vittorio Alfieri. » (V. Lee, *S. E. I.* : 7)¹⁷⁶. Pietro Metastasio (1698-1782) est un poète et un librettiste d'opéra, qui devient célèbre grâce au succès de sa pièce, *Dido* (1724) : « Metastasio was the greatest dramatist Italy had ever produced. » (V. Lee, *S. E. I.* : 27). Comme il a été démontré, Vernon Lee connaît parfaitement l'œuvre de Metastasio, et elle apprécie en particulier sa pièce écrite pour l'opéra *Achille in Sciro* (Voir *supra* : 116). D'autre part, elle associe le nom de Carlo Goldoni (1707-1793) à la « Comedy of Masks », comédie d'intrigue fertile en péripéties : « The comedy of Goldoni, inasmuch as it was founded upon the Comedy of Masks, was necessarily a comedy [...] of movement. » (V. Lee, *S. E. I.* : 258). Goldoni est le créateur de la comédie moderne. Son œuvre réaliste s'inspire de la « Comedia dell'arte », théâtre populaire qui se développe en Italie du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, mettant en scène des personnages comiques, tels que Pantalon, Harlequin, Colombine... Vernon Lee s'en inspire dans son écriture de *The Prince of the Hundred Soups* (1883). Dans la préface, elle affirme avoir découvert l'histoire dans les papiers de Theodor Wesendonsk, alias

¹⁷⁵ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation : *S. E. I.* (*Studies of the Eighteenth Century in Italy*, 1880).

¹⁷⁶ Dans *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, Vernon Lee consacre le chapitre IV à Metastasio (« Metastasio and the Opera »: 141-230), le Chapitre V à l'étude de « The Comedy of Masks »: 233-44), le chapitre VI à Goldoni (« Goldoni and the Realistic Comedy »: 245-72), et le chapitre VII à Gozzi (« Carlo Gozzi and the Venetian Fairy Comedy »: 273-90).

Mangia-Zuchero, un vieillard dont elle a fait la connaissance en Italie, alors qu'elle était encore une enfant (V. Lee, Preface to *The Prince of the Hundred Soups* : 1-5). Et quant à Carlo Gozzi (1720-1806), Lee considère qu'il a le génie des contes féériques. En effet, elle décrit le monde merveilleux de Gozzi en ces termes : « That grotesque and fantastic world of the *Three Oranges*, the *Blue Monster*, the *Serpent Woman*, and the *Stag King* » (V. Lee, *S. E. I* : 283). C'est sans doute de l'un de ces contes fantastiques, *Serpent Woman*, que s'inspire Lee pour écrire « Prince Alberic and the Snake Lady ».

Studies of the Eighteenth Century in Italy s'articule autour de deux axes : l'art du théâtre et de la musique, notamment avec Metastasio, Goldoni, et Gozzi. Très animée jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, l'« Académie des Arcadiens » finit par tomber dans l'oubli. Et c'est fortuitement qu'elle finit par trouver les ruines de leur villa : « We returned from this first visit with the most dismal impressions of the *Bosco Parrasio* – of muddy paths [...], crumbling plaster, and mouldering portraits – grim spectres looking down on the final ruin of Arcadia. » (V. Lee, *S. E. I* : 9). Le « *Bosco Parrasio* » est la villa des arcadiens, autrefois considéré comme le « Parnasse Italien » (V. Lee, *S. E. I* : 8). Il ne reste plus que des « portraits tombant en poussière », tels « de sombres spectres » dans un coin de l'« Académie arcadienne », tombée en désuétude. Et l'unique Arcadien avec lequel elle a fait connaissance, lors de sa première visite au « *Bosco Parrasio* », n'éprouve aucun intérêt pour le passé de l'académie: « The Villa was inhabited by some peasants, whose furniture and provisions filled the state-rooms. The Arcadian who did the honours of the place [...] took an interest in nothing. » (V. Lee, *S. E. I* : 9). Dès lors, Violet Paget entreprend une véritable archéologie littéraire dans les rues de Rome :

During the intervals of our visits, we procured, not without great difficulties, old books relating to the Arcadian Academy. We sought for them in dingy dens near the Piazza Navona, and on stone benches behind the Pantheon; among rows of musty, faded, worm-eaten, volumes, and among heaps of soiled prints, engravings, and etchings. [...] The books which contained all that remains of Arcadian glory, and whence we extracted the materials for the following history of the once famous Academy of the Arcadians, round which centred the general life of the Italian eighteenth century. (V. Lee, *S. E. I* : 11)

Grâce à cette collection de livres « miteux », Vernon Lee réussira à décoder la vie de l'« Académie Arcadienne » du XVIII^{ème} siècle, lorsqu'elle écrit le Chapitre II de son

ouvrage, intitulé « The Arcadian Academy » (« The books [...] whence we extracted the materials for the following history of the once famous Academy of the Arcadians »). En outre, elle réussira à ressusciter les « sombres fantômes » de personnages célèbres, comme Metastasio, (Chapitre IV), Goldoni (Chapitre VI), et Carlo Gozzi (Chapitre VII). Vernon Lee continue à écrire à Mrs Jenkin, pour la tenir au courant de la bonne marche de ses recherches. Le 18 décembre 1878, elle lui envoie un message, alors qu'elle se trouve à Florence : elle lui fait part de ses démarches auprès des éditeurs, concernant ce livre (« Fraser seems anxious for the continuation of my series on the 18th century in Italy. » [V. Lee, *Letters* : 59]). En fait, *Studies of the Eighteenth Century in Italy* est un ensemble de six essais traitant de ce qu'elle appelle « l'efflorescence » musicale et théâtrale en Italie au dix-huitième siècle. Mr Jenkin porte un grand intérêt à la réalisation de cet ouvrage : « Professor Jenkin has probably felt some interest, since he is so fond of everything connected with national drama. » (V. Lee, *Letters* : 59).

De toute évidence, Mrs Jenkin occupe une place importante dans la vie intellectuelle de la jeune Violet Paget. Mais qu'en est-il des pères spirituels ?

3.2 – Les pères spirituels : Eugene Lee-Hamilton, Walter Pater et Henry James

Dans le Chapitre VIII de son essai, *The Handling of Words*, Vernon Lee pose la question fondamentale de l'apprentissage de l'écriture : « Can Writing be Taught ? » (V. Lee, *Words* : 287-301). Elle nous en donne la réponse :

All art lives and develops by our first tackling whatever we want to say or show by the use of the formulae of our predecessors. Which, when it comes to literature, means that ninety-nine hundredths of all teaching resides in the works of other writers; and that it is while reading that we learn most and best how to write. (V. Lee, *Words*: 295)

L'auteur salue l'héritage que laissent les pères spirituels, tant dans le domaine de l'art que dans celui de la littérature (« the use of the formulae of our predecessors »). Et pour elle, la lecture des œuvres d'écrivains est très enrichissante, dans la mesure où l'étude de leur style permet d'acquérir l'art d'écrire. C'est ce que lui a appris Mrs Jenkin, à propos de l'étude du style (Voir *supra* : 115). D'ailleurs, Matilda Paget ne souhaite-t-elle pas que Violet devienne une autre de Staël ?

Vernon Lee admet qu'elle subit aussi l'influence d'autres écrivains renommés de la fin-de-siècle victorienne. Toutefois, elle revendique son droit à la différence :

Among my contemporaries, especially in the one I know best, I can recognise long preliminary stages of being not *oneself*, of being; *being*, not merely *trying* to be an adulterated Ruskin, Pater, Michelet, Henry James, or a highly watered-down mixture of these and others, with only a late, rather sudden, curdling and emergence of something one recognizes (even if there is no one else to recognize!) as *oneself*. (V. Lee, *Words*: 296).

Lee met l'accent sur l'identité personnelle de chaque individu (« something one recognizes [...] as *oneself* »). C'est pour cette raison qu'elle refuse de calquer son écriture (son expression personnelle) sur celle d'un autre écrivain, si connu soit-il (Ruskin, Pater, Michelet, ou Henry James). De cette manière, elle souligne son esprit d'indépendance et sa différence, comme nous le montrerons dans la Partie II de notre étude. Toutefois, c'est en toute honnêteté qu'elle reconnaît que personne n'échappe à l'influence du milieu où il/elle vit, que ce soit un milieu littéraire ou scientifique. La lecture des ouvrages de nos contemporains concourt à la formation de notre pensée: « What I am driving at is only the fact that writers learn most from what they read, because the mind is not a Pallas Athena bursting full grown. » (Lee, *Words* : 296). Les quatre cents livres qu'elle lègue à la bibliothèque du British Institute de Florence témoignent en ce sens. En d'autres termes, Lee est ouverte à toute communication avec les autres. C'est ainsi que se sont établies des relations mentors-pupille entre Violet Paget et les trois écrivains, Eugene Lee-Hamilton, Walter Pater, et Henry James.

3.2 (a) – Eugene Lee-Hamilton (1845-1917)

En 1886, Vernon Lee dédie son livre, *Baldwin : Being Dialogues on Views and Aspirations*, à son demi-frère, pour lui exprimer sa gratitude (« To my brother, Eugene Lee-Hamilton, I dedicate *This Book of Views and Aspirations*, grateful for all he has done in forming my own » [V. Lee, *Baldwin*: 1]). Effectivement, Irene Cooper Willis témoigne de l'influence d'Eugene sur sa jeune sœur: « The grown-upness of a precocious girl taking her cue from her elders and much influenced by Eugene » (Irene Cooper Willis, dans *Letters*. Preface: ii).

Une interaction bénéfique

Sans doute Violet se rappelle-t-elle l'époque où Eugene, son aîné de onze ans, participait activement à son éducation auprès de sa mère. Selon Gunn, il continuait à s'intéresser à elle, même lorsqu'il avait obtenu un poste dans le service diplomatique à Londres : « Eugene came to play an increasing part in her education [...]. In December 1870, he wrote to his mother in Rome 'about dear Baby's development.' » (Gunn, 1964: 47). Comme le père de Violet est souvent absent, Eugene assure « le rôle de tuteur » et veille sur son développement intellectuel. Une grande affection lie le frère aîné à sa cadette, qu'il appelle « Dear Baby ». Bien entendu, il est fier des progrès rapides de sa demi-sœur. Mais, selon Maxwell et Pulham, on perçoit une certaine attitude autoritaire et condescendante, chez Eugene : « As he grew older and attended Oxford and then entered the Diplomatic service, Eugene took upon himself a tutorial role, bossily giving advice to Matilda about Violet's education. » (Maxwell, dans Maxwell et Pulham, 2006: 22). Néanmoins, Violet lui prouva sa gratitude en 1870, lorsqu'il est atteint d'invalidité, selon Colby : « By the mid-1870s, while Eugene retreated into invalidism and dependency, a new exciting world was opening for Violet. [...] Physically unable to write, he dictated his poems to Violet and hired amanuenses to read to him. » (Colby, 2003: 45). Et dans sa lettre du 22 juin 1870, Violet écrit à son père: « I was copying out Eugene's Essay. » (V. Lee, *Letters*: 9). Dès lors, il existe une étroite collaboration entre Violet et Eugene, dans la mesure où ils s'entraident dans leurs carrières d'écrivains. Violet lit les poèmes d'Eugene pour les soumettre à la critique de ses amis, comme elle le confie à sa mère, dans sa lettre du 26 Juin 1881 :

I read *Medusa* to Mary, who is much struck with it, & like it best of E's poems. I got a very nice letter from Miss Poynter. She seems to have been much pleased with E's book, and says that *Elisabeth & Pasqua* seem to be something quite new in English poetry. (V. Lee, *Letters*: 66)

Il s'agit de la dernière collection de poèmes d'Eugène, intitulé *The New Medusa*, qui est une réminiscence keatsienne évoquant le thème de la lamie (« la femme-serpent »), repris par Algernon Swinburne (1837-1909), dans son poème *Laus Veneris*. Violet soumet également ces poèmes à la critique de Pater. Selon ce dernier, l'écriture d'Eugene révèle une « imagination réellement audacieuse », qui le range au niveau de

Browning¹⁷⁷. Cette représentation mythique de la femme (Méduse, sirène, lamie, vampire...) fait partie de la poésie et de la fiction du XIX^{ème} siècle. Ainsi, Camille Dumoulié cite *Faust* (1808) de Goethe, où le personnage éponyme croit apercevoir Marguerite, pendant la nuit de sabbat (Dumoulié, dans Brunel 1988 : 1022). Méphistophélès met Faust en garde en lui disant qu'« il s'agit de Méduse », qui a le pouvoir magique d'incarner « celle qu'il aime » (Dumoulié, dans Brunel 1988 : 1022). La fascination dangereuse exercée par la femme au regard mortel se retrouve dans la littérature de la fin-de-siècle « décadente », dans *Les Fleurs du Mal* (1857) de Baudelaire, par exemple. De toute évidence, Violet Paget (Vernon Lee) est fortement influencée par ce thème, comme dans « Prince Alberic and the Snake Lady », qui lui est inspirée par la légende française médiévale de Mélusine, publiée dans le volume X du *Yellow Book* (1896) et dans la collection *Pope jacynth and Other Fantastic Tales* (1904). Cette nouvelle fera l'objet de notre analyse dans le Chapitre 2 de la dernière partie de notre thèse.

Des regards divergents sur l'histoire littéraire

Eugene Lee-Hamilton et Vernon Lee portent un grand intérêt à l'histoire. A ce sujet, Eugene écrit une lettre à sa mère :

I am a good deal vexed about my article, but I am now again in good spirit... I have determined to give up all idea of making my way into literature in that way. I mean to devote all my energies (after giving a proper share to diplomacy) to the study of history, taking care that general literature and philosophy keep pace with it. In a few years I doubt not I shall be in a position to make a worthy contribution to historical literature and to publish it at my own expense. (E. Lee-Hamilton, dans Colby 2003: 44)

Eugene fait allusion à l'histoire littéraire (« historical literature »). Selon Gustave Lanson, cette discipline est « une partie de l'histoire de la civilisation », basée sur « une méthode historique » (Lanson, 1965 : 33). D'après Vineta Colby, Eugene ne parvient pas à percer dans ce domaine, en dépit de plusieurs tentatives pour se faire publier : « In 1869, J. A. Froude, editor of *Fraser's Magazine*, rejected his article on Pope Sixtus V,

¹⁷⁷ « Thank you most of all, for the 'New Medusa', which we like very much. The first piece is, indeed, in its kind, as touching as anything I know; and the tales told, have a really imaginative boldness which puts them, I think, beside Browning's, but with a simplicity not often his. » (Pater, dans *Letters of Walter Pater*, Rpt. 1970: 70)

designer of the Vatican Library. » (Colby 2003 : 44). Eugene précise que son étude de l'histoire tient compte du lien entre la littérature et la philosophie.

Par contre, Vernon Lee adopte une démarche opposée à celle de son demi-frère, concernant l'histoire littéraire. En effet, elle pense qu'il faut dépasser la considération philosophique, comme elle l'écrit dans *Studies of the Eighteenth Century in Italy* :

The book does not treat of all that is contained in the Italian Eighteenth Century, [...]; it treats of many things belonging to the sixteenth and seventeenth centuries, because all that was really national in the Italy of a hundred years ago [...]. There is a general notion in other countries that the eighteenth century did exist in Italy [...] The very few Italians who do trouble themselves on the subject are either laborious bookworms, who find broken and minute *fragments* of the eighteenth century as they do of every other century, but are unable to unite them so as to constitute any definite shape; or else they are philosophical historians, who are interested in the eighteenth century only inasmuch as it contains germs of the nineteenth. (V. Lee, *S. E. I.* : 1-2)

En effet, Vernon Lee considère qu'il ne faut pas se contenter d'être simplement des « historiens philosophiques » (« philosophical historians ») dans le domaine de l'histoire littéraire. Elle critique leur démarche, dans la mesure où ils cherchent seulement à trouver des « fragments » (des extraits) épars, au lieu de les comparer, pour les « unifier » et « constituer une « forme définie ». Sa théorie est empruntée à Mme de Staël, qui définit les « historiens philosophiques », comme étant « ceux qui considèrent les faits comme des raisonnements à l'appui de leurs opinions », dans *De l'Allemagne* (de Staël [1813], 1968, Tome II : 58). Mme de Staël précise aussi que c'est Schiller qui « est à la tête des historiens philosophiques » et que « les Allemands » lui « reprochent de n'avoir pas assez étudié les faits dans leurs sources » (de Staël [1813], 1968 : 58). Précisément, Vernon Lee pense que les « historiens philosophiques » sont incapables d'aller « aux sources » de l'histoire, à travers une analyse englobant les événements appartenant intrinsèquement à la nation italienne du seizième et du dix-septième siècles (« The book [...] treats of many things belonging to the sixteenth and seventeenth centuries, because all that was really national in the Italy of a hundred years ago. »). En outre, elle reproche aux « historiens philosophiques » de n'être « intéressés au dix-huitième siècle que dans la mesure où il contient les germes du dix-neuvième siècle ». Par conséquent, la vision de l'histoire chez Vernon Lee est diachronique, puisqu'elle est perçue à travers l'évolution des faits à travers le temps (lien étroit entre passé, présent et

futur), contrairement à celle des « historiens philosophiques » qui se contentent d'une vision synchronique, à travers leur appréciation « fragmentaire » du temps. En fait, la théorie de Vernon Lee correspond tout à fait à ce que préconise Gustave Lanson, à savoir que, « comme toute l'histoire, l'histoire littéraire s'efforce d'atteindre les faits généraux, de détacher les faits représentatifs, de marquer l'enchaînement des faits généraux et représentatifs » (Lanson, 1965 : 33). De toute évidence, Lee met en pratique la méthode historique, lorsqu'elle fouille la mémoire du passé, ce qui met en évidence la modernité de son écriture.

D'autre part, Vernon Lee met l'accent sur le principe des nationalités (« all that was really national »), compte tenu de la domination de l'Italie par l'Autriche, après le Congrès de Vienne (1815). En effet, les vainqueurs de Napoléon 1^{er} ont réorganisé l'Europe à leur profit. L'Autriche, la Prusse, et la Russie ont fait des annexions sans tenir compte des désirs des différentes nationalités. Elle attire ainsi l'attention sur le caractère intrinsèque de la civilisation italienne, à savoir qu'une nation est soudée par sa langue, son histoire, et ses aspirations communes. Et ce sentiment national est indestructible, bien que l'Autriche s'oppose aux mouvements nationaux et libéraux de l'Italie. Cette opposition ne pourra empêcher l'Italie de réaliser son unité. Aussi exprime-t-elle son opposition entre la civilisation italienne et celle des autres pays européens.

La méthode de Vernon Lee est la méthode comparative, puisée dans le romantisme et utilisée par les historiens modernes, en particulier par Mme de Staël. Effectivement, cette dernière est le précurseur de la littérature comparée, comme nous le constatons dans son ouvrage *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, notamment en ce qui concerne son opposition entre la poésie du Nord (poésie ossianique) et la poésie du Sud (poésie homérique). En 1880, Violet Paget réussit dans le domaine où a échoué Eugène : elle n'a que vingt-quatre ans lorsqu'elle atteint la notoriété avec la parution de *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, dans lequel elle montre sa fascination pour l'Italie du XVIII^{ème} siècle. Selon Gunn, cet ouvrage connaît un vif succès et il est salué par le *Westminster Review* comme étant l'un des « livres les plus fascinants qui aient été publiés depuis bien longtemps » (« the most fascinating books that it has been our good fortune to meet with for a long time » [Gunn, 1964 : 2]).

Inévitablement, la prédilection de Vernon Lee pour l'Italie et surtout sa passion pour la Renaissance italienne la conduisent vers Walter Pater, auteur de *The Renaissance: Studies in Art and poetry*, publié en 1873. Notre analyse s'appuiera sur l'essai d'Hilary Fraser, *The Victorians and Renaissance Italy* (1992)¹⁷⁸, éclairant la passion des Victoriens pour l'étude de cette période, comme c'est le cas de Walter Pater et de Vernon Lee.

Dans le domaine de l'esthétique, nous ferons une étude comparative entre les textes de Walter Pater – *Plato and Platonism* (1895)¹⁷⁹, et *Appreciations, with an Essay on Style* (1889)¹⁸⁰ – et ceux de Vernon Lee, *Belcaro* (1881), *Euphorion* (1885), *Beauty and Ugliness* (1912), *The Beautiful* (1913), et *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (1923). Pour montrer le rôle de l'imagination créatrice dans le domaine de l'esthétique, nous nous appuierons sur les théories d'Alexis Bertrand (*De l'effort et les doctrines contemporaines* (1889)¹⁸¹, et de Théodule Ribot (*L'imagination créatrice*, 1900)¹⁸². Notre socle théorique comprendra également l'étude d'Eliane Escoubas, *L'esthétique* (2004)¹⁸³. Et pour éclairer l'éclectisme et la modernité de l'écriture de Vernon Lee, nous nous référerons à Pierre Bourdieu (*La distinction. Critique sociale du jugement* (1979)¹⁸⁴.

3.2. (b) – Walter Pater (1839-1894)

En 1881, Violet Paget rencontre Walter Pater à Oxford, au cours d'un dîner chez Mr Ward, son collègue au Brasenose College¹⁸⁵. La jeune fille le trouve sympathique, réservé et un peu mélancolique, comme elle le décrit à sa mère, dans sa lettre du 18 juillet 1881 : « He [Walter Pater] is heavy, shy, dull looking & then he sat by me all the evening. [...] Of all the people I have met in England he is the one who has been most civil to me. He spoke highly of my books, & of the artistic dualism paper. » (V. Lee, *Letters*: 78-9). Pater, éminent représentant de la critique esthétique, est son voisin de

¹⁷⁸ H. Fraser, *The Victorians and Renaissance Italy*. Oxford (UK): Blackwell Publishers, 1992.

¹⁷⁹ W. Pater, *Plato and Platonism* (1895). London : Macmillan and Co. Limited, 1912.

¹⁸⁰ W. Pater, *Appreciations, with an Essay on Style* (1889). London : Macmillan and Co. Limited, 1924.

¹⁸¹ A. Bertrand, *La psychologie de l'effort et les doctrines contemporaines*. Paris : Félix Alcan, Editeur, 1889.

¹⁸² Th. Ribot, *L'Imagination créatrice*. Paris : Félix Alcan, 1900.

¹⁸³ E. Escoubas, *L'esthétique*. Paris: Ellipses, 2004.

¹⁸⁴ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les éditions de minuit, 1979.

¹⁸⁵ Voir la lettre que Violet Paget adresse à sa mère, le 18 juillet 1881 (« Mr. Ward is a tutor of Brasenose. » [V. Lee, *Letters* : 78]).

table. Aussi s'intéresse-t-il à ses livres, et très certainement à l'érudition de sa collection d'essais contenue dans *Studies of the Eighteenth Century in Italy*. Dans l'introduction de cet ouvrage, Lee se définit comme une esthète à part entière : « The writer of this book is neither a literary historian nor a musical critic, but an aesthetician ; and both literature and musique belong to the aesthetician's domain. » (V. Lee, *S. E. I.* : 1). Nous mettrons donc l'accent sur le point commun entre Pater et Lee : l'esthétisme. Mais comme cette dernière le souligne, l'objet de l'esthétique est l'art en général, notamment la littérature, la musique, la peinture, la sculpture, et l'architecture. Nous ferons donc une étude comparative entre les théories de Walter Pater et celles de Vernon Lee.

- **Convergence de points de vue sur l'histoire de l'art, entre Water Pater et Vernon Lee**

Dans son article, « Psychologie d'un Ecrivain sur l'Art » (1903)¹⁸⁶, Vernon Lee confie au lecteur qu'elle était « une enfant qui rêvait toujours 'Le Beau', et dont l'*Art* était déjà l'idole. » (V. Lee, 1903 : 228). Et elle ajoute qu'elle avait l'« ambition d'être écrivain, surtout écrivain sur l'art [...] dès quatorze ou quinze ans » (V. Lee, 1903 : 230).

A la fin de 1881, vient de paraître *Belcaro : Being Essays on Sundry Aesthetical Questions*, le premier essai de Vernon Lee, relevant de la philosophie esthétique et traitant de la musique, de la sculpture, et de la nature de l'art. *Belcaro* connaît un franc succès. En février 1882, le critique littéraire Cosmo Monkhouse en fait un éloge enthousiaste, auquel fait écho celui de Pater¹⁸⁷. La thématique de cet ouvrage révèle le talent de la jeune historienne de vingt-cinq ans qu'est Vernon Lee, tout en définissant sa nouvelle orientation scripturale : « I, from my small magisterial chair or stool of 18th century-expounder, have descended and humbly gone to school as a student of

¹⁸⁶ Voir l'article écrit par Lee : « Psychologie d'un Ecrivain sur l'Art (Observation personnelle) », dans *Revue philosophique*, Tome LVI (Septembre 1903) : p. 225-254.

¹⁸⁷ « Lee's first aesthetic treatise, *Belcaro: Being Essays on Sundry Aesthetical Questions* (1881), finds an enthusiastic Cosmo Monkhouse who – at this point still unsure of her sex – thinks it rare to find 'so much thought in so easy style' (*Academy*, 18 February 1882, 112) » (C. Zorn, 2003: 12).

Quant à Pater, il lui écrit une lettre, le 26 mars 1882, pour la remercier de lui en avoir fait parvenir un exemplaire et pour lui faire part de sa critique élogieuse : « My dear Miss Paget, I received 'Belcaro' duly, several weeks ago [...] I think your device, in setting your essays in the way you have done, very successfully carried out; and to me it is certainly very pleasant in effect. The book, as a whole, and almost always in its parts, has left on my mind a wonderfully rich impression of a world of all sorts of delightful things, under the action of a powerful intelligence. The union of extensive knowledge and imaginative power, which your writing presents, is certainly a very rare one, and of course could hardly exist without an unusual power of expression. » (W. Pater, *Letters of Walter Pater*. Rpt.1970 [*Op. Cit.*]: 67).

aesthetics. » (V. Lee, *Belcaro*: 4-5). En effet, après la parution de *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, elle a changé d'orientation, passant de l'étude de l'histoire de l'art à celle de l'esthétique :

For, with respect to aesthetic training, I have been circumstanced differently from most writers, on the subject, nay, from most readers of our generation. [...]. To me, art was neither a technical study, nor a philosophical puzzle, nor a rhetorical theme, nor a fashionable craze: it was something natural, familiar; indifferent at first, then enjoyed [...]. I read a great many books about all the arts. (V. Lee, *Belcaro*: 9-10)

Selon Lee, la découverte de la perfection de l'art se fait par l'expérience intuitive, car les connaissances livresques appartiennent au domaine théorique et ne peuvent nous procurer le plaisir esthétique. C'est précisément ce qu'écrit Zorn : « In *Belcaro* [...], she asserts that she *felt* art before she *learned* the 'foreign' language of art criticism. » (Zorn, 2003: 94). Zorn souligne ainsi l'individualité esthétique de Lee, qui pense que l'appréciation de l'art est une question de goût. La théorie de cette dernière peut être appuyée par Pierre Bourdieu, dans *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979) : « Le champ de production, qui ne pourrait évidemment fonctionner s'il ne pouvait compter sur des goûts déjà existants [...] est ce qui permet au goût de *se réaliser* en lui offrant, à chaque moment, l'univers des biens culturels » (Bourdieu, 1979 : 255). Sans aucun doute, l'art lui est « familier » depuis son enfance en Allemagne, la musique en particulier (Bach, Mozart, Schubert, Brahms [Voir *supra* : 49-50]). Mais comme il a été démontré, c'est en compagnie de Mrs. Sargent qu'elle découvre, à Rome, son « elisir d'amore » pour l'art (Voir *supra*: 52). C'est aussi ce que Vernon Lee confie au lecteur dans son article, « Psychologie d'un Ecrivain sur l'Art » (1903) :

Mes préférences en art visuel n'avaient rien de spontané ou de réel : c'est qu'après le premier hiver passé à Rome en compagnie de la famille S..., on ne me mena plus dans les musées, et mes notions d'art se puisaient donc dans des copies que j'entrevois dans les vitrines des magasins, et dans une collection que je m'étais faite de photographies très mauvaises pour la plupart et très petites. (V. Lee, 1903 : 227)

Son initiation à l'art est effectivement faite par madame Sargent, « pendant le premier hiver passé à Rome en compagnie de la famille S... », alors qu'elle n'a que douze ans (V. Lee, 1903 : 226). Selon Gunn, les Paget y retrouvent les Sargent pendant les hivers

de 1868 à 1870 (« Roman Winters » [Gunn, 1964. Chapter Four : 38]). Cela lui sera extrêmement bénéfique et aura un impact considérable sur son écriture. C'est le même parcours initiatique que fera le « petit barbare » au Vatican¹⁸⁸, dans *Belcaro : Being Essays on Sundry Aesthetical Questions* (1881) :

What, therefore, must not this Vatican be for a child: [...] a sense of void and of unattractive mystery. [...] The child of our fairy tale must have learned from its marble teachers in the Vatican : that the only intrinsic perfection of art is the perfection of form. [...]. And this, as we have told you, came to pass solely because the statues took the whim of bewitching that child into falling in love with Rome. (V. Lee, *Belcaro*: 19-48)

L'enfant qui découvre l'art dans le Vatican est tout d'abord indifférent à la beauté (« a sense of void and of unattractive mystery »). Mais au fil du temps, il découvre la perfection de l'art, à travers la « perfection formelle », et le secret de l'art, à travers « l'esprit des statues de Phidias et de celles de Praxitèle » (V. Lee, *Belcaro* : 23). Alors, il devient « amoureux de Rome ». Cela conduit Zorn à assimiler l'expérience de ce « petit barbare » à celle de la jeune Violet Paget (« Lee's characterization of herself in *Belcaro* » [Zorn, 2003 : 94]).

Et à son tour, lorsque Violet Paget parviendra au sommet de son évolution mentale dans le domaine de l'art, elle prendra la plume pour exprimer sa vision esthétique de l'art, dans *Belcaro* (« the child, who will one day become ourselves » [V. Lee, *Belcaro* : 22]). Le titre du livre est inspiré à cette grande romantique, passionnée de voyage, par la vue saisissante des remparts d'un mystérieux château isolé, « Belcaro » : « Thus have I been haunted by this remembrance, this inner sight [...] so that, when it has come to giving a name to this book, I find that there is already indissolubly associated with it, the name of Belcaro. » (V. Lee, *Belcaro*: 3).

D'autre part, il existe une similitude de la forme et du contenu entre « The Child in the House », de Pater (le premier portrait imaginaire de *Imaginary Portraits*, 1878), et « The Child in the Vatican », tel qu'il est présenté dans *Belcaro* (1881) de Lee. En effet, les deux esthéticiens montrent les effets de l'art sur la formation de la pensée de l'enfant. C'est sans doute pour cette raison que Zorn affirme que Lee a une préférence

¹⁸⁸ Le premier chapitre de *Belcaro*, « The Child in the Vatican », est consacré à la découverte artistique par les enfants qui visitent le Vatican. Lee étudie les effets de l'art sur l'évolution mentale de l'enfant, dans le domaine artistique (« a quite small, ignorant barbarian » [V. Lee, *Belcaro* : 19]).

pour Pater, esthéticien contemporain de Ruskin : « She played Ruskin against Pater in *Belcaro* (1881), rebutting the former as the old Victorian monument he had already become by that time. » (Zorn, 2003 : xviii)¹⁸⁹. Donc, ce que recherche Vernon Lee est le regard que Pater jette sur la modernité. Selon elle, ce dernier représente à la fois l'historien de l'art par excellence, le théoricien de l'esthétique, et l'écrivain dont la fluidité du style l'impressionne :

In Mr. Pater's *School of Giorgione*, for instance [...] it is quite impossible to say where style begins and subject ends. One forgets utterly the existence of either, one is merely impressed, moved, as by the perfectly welded influences of outer nature, as by the fusion of a hundred things which constitute a fine day or a stormy night. (V. Lee, *Words*: 62)

Dans *The Renaissance*, Pater consacre deux chapitres à la littérature française (« Two Early French Stories » et « Joachim du Bellay »), un chapitre à la littérature allemande, avec son étude de la vie et l'œuvre de Johann Joachim Winckelmann. En outre, six chapitres y traitent de la littérature et de l'art de l'Italie, avec « Pico della Mirandola », « Sandro Botticelli », « Luca della Robbia », « The Poetry of Michelangelo », « Leonardo da Vinci », et « The School of Giorgione ». Cet ouvrage est une ouverture sur la Renaissance italienne, dont Giorgione représente « l'esprit de l'école vénitienne » (« Giorgione, who, [...] sums up [...] the spirit of the Venitian School. » [Pater, *The Renaissance* : 110]). Pour lui manifester son admiration et sa reconnaissance, Vernon Lee lui dédie *Euphorion* (1885)¹⁹⁰. Pater la remercie d'avoir « associé » son nom à son ouvrage littéraire : « It is a very great pleasure to me to find myself associated with literary work so delightful and so excellent as yours. » (Pater, *Letters of Walter*. Rpt. 1970: 80). Pater représentera l'un des plus ardents défenseurs de Lee, dans son désir d'acquérir sa place dans le domaine littéraire : il pense qu'*Euphorion* est un ouvrage remarquable qui la classe parmi les plus grands écrivains de son époque : « Very remarkable learning [...] in the sense in which it is above all characteristic of Browning. I mean that these essays of yours are evidence of a very great variety and

¹⁸⁹ Cf. S. Evangelista, dans Maxwell et Pulham 2006: 93.

¹⁹⁰ La dédicace est faite dans les termes suivants : « To Walter Pater, in appreciation of that which, in expounding the beautiful things of the past, he has added to the beautiful things of the present. » (V. Lee, *Belcaro*:1)

richness of intellectual stock. » (Pater, *Letters of Walter Pater*. Rpt. 1970: 80). Dans *Euphorion*, Lee explique comment est né son intérêt pour la Renaissance :

The Renaissance has interested and interests me, not merely for what it is, but even more for what it sprang from, and for the manner in which the many things inherited from both Middle Ages and Renaissance, the tendencies, and necessities inherent in every special civilisation, acted and reacted upon each other, united in concord or antagonism. (V. Lee, *Euphorion*: 8)

Vernon Lee souligne ici le lien existant entre le Moyen Age et la Renaissance. Mais elle précise que chaque période de l'Histoire a sa spécificité (« concord or antagonism »). Les trois dernières décennies du XIX^{ème} siècle voient l'éclosion d'une série d'études montrant la passion des Victoriens pour l'Histoire de la Renaissance. C'est aussi ce que soutient Hilary Fraser, dans son ouvrage *The Victorians and Renaissance Italy* (1992). Elle y cite l'essai de John Addington Symonds, *The Renaissance* (1863), celui de Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance* (1873), ainsi que ceux de Vernon Lee, *Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance* (1885), et *Renaissance Fancies and Studies*, en 1895 (Fraser, 1992 : 213).

D'autre part, la lecture de l'essai de Pater, *Studies of the History of the Renaissance*, en particulier le chapitre intitulé « School of Giorgione », procure à Vernon Lee une vive émotion : « Impressed », « moved » appartiennent en effet au champ lexical de l'émotion intellectuelle. Son regard se promène sur des pages éblouissantes, découvrant la richesse de l'ouvrage (« the fusion of a hundred things which constitute a fine day or a stormy night » [V. Lee, *Words* : 62. Voir *supra* : 131]). C'est dans une perspective esthétique que se fait sa lecture. Aussi, nous nous proposons de définir le concept de l'esthétique, tout en remontant aux sources de sa philosophie.

- Etude comparative du concept de l'esthétique

Chez Walter Pater et Vernon Lee

Nous développerons cette étude suivant trois axes. Tout d'abord, nous remonterons aux sources de l'esthétique, de Platon à Wordsworth. Puis, nous ferons une étude comparative entre le mode de sensibilité esthétique de Pater et celui de Lee. Cela nous permettra de mieux cerner l'orientation de l'esthétique de cette dernière. Et enfin, nous

montrons l'approche moderne du domaine de l'esthétique par Vernon Lee, dans sa théorie de l'empathie.

Aux sources du concept de l'esthétique : de Platon à Wordsworth

L'esthétique est une discipline ayant pour objet les perceptions, les sens, et le beau dans la nature ou dans l'art. Le terme « esthétique » apparaît au XVIII^{ème} siècle, dans *Aesthetica* (1750) de Baumgarten (1729-1797). L'esthétique est donc une discipline moderne, bien que son objet soit très ancien, comme l'atteste la théorie du Beau chez Platon. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, l'esthétique est définie comme la science du Beau ou critique du goût, et devient au XIX^{ème} siècle la philosophie de l'art. Aussi convient-il d'analyser l'origine de cette sensibilité esthétique.

Dans *La République*, Platon met l'accent sur le développement harmonieux de la société, basé sur l'amour et la liberté. Selon Cuddon, la pensée des grands Romantiques est influencée par le Platonisme : « During the romantic period, there was a marked revival of interest in the concept of Platonic love, and a great interest in Platonism in general. Blake, Wordsworth, Shelley and Hölderlin especially were strongly influenced by it. » (Cuddon, 1992: 717). C'est aussi ce que révèle l'analyse de la tradition romantique par Abrams :

Hope [...] is essential for sustaining the possibility of the triumph of life, love, and liberty. And the norm of life is joy [...] that joy is what man is born for: it is the sign that an individual, in the free exercise of all his faculties, is completely alive; is the necessary condition for a full community of life and love; and it is both the precondition and the end of the highest art. (Abrams, 1973: 431)

Abrams met en relief l'harmonie dans la société, basée sur des principes fondamentaux, l'amour et la liberté (« for a full community of life and love »). Nous décelons ainsi l'influence de Platon sur la philosophie esthétique des Romantiques, et aussi sur celle des Post-romantiques. En effet, pour Pater, l'art est une source de sensations agréables produites par la beauté esthétique (« the fairer forms of nature and human life, as powers or forces producing pleasurable sensations » [Pater, *The Renaissance*: xx]). Aussi peut-on comprendre que ces sensations agréables soient procurées par « l'amour et la liberté », notamment la liberté d'expression. Nous percevons ainsi l'idéalisme platonicien chez Pater. Et il en est de même pour Vernon Lee, qui considère Platon

comme étant « le premier grand professeur d'esthétique » (V. Lee, *The Beautiful* : 5). C'est pour cette raison que nous nous proposons d'étudier la philosophie esthétique de Platon, développée à travers le concept de l'amour spirituel, celui de la contemplation esthétique, et la théorie des Idées.

Le concept de l'amour spirituel chez Platon

Le concept de l'amour spirituel (amour platonique) est relatif à la beauté intérieure. Seule l'âme a le pouvoir de ressentir les émotions. Selon Platon, ce sont nos sensations, l'*aisthêsis*, qui nous procurent la connaissance du beau, ce sentiment qu'il associe à l'agréable. La philosophie de Platon influence Pater, qui soutient que le sensualisme artistique est nécessaire à l'imagination créatrice :

The sensuous material of each art brings with it a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other, an order of impressions distinct in kind [...]. For, as art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the « imaginative reason » through the senses, there are differences of kind in aesthetic beauty, corresponding to the differences in kind of the gifts of sense themselves. Each art, therefore, having its own peculiar and untranslatable sensuous charm, has its own special mode of reaching the imagination, its own special responsibilities to its material. (Pater, *The Renaissance*: 102)

Pater souligne que l'esthétique se rapporte à l'intuition, et non à l'intelligible ou à la raison pure (« not pure sense, still less the pure intellect »). En effet, il dévoile ici la magie exercée par l'imagination, et plus précisément par « la raison imaginative », faculté qui synthétise les éléments sensuels, innés chez les artistes (« Each art [...] has its own mode of reaching the imagination. ») Aussi Pater estime-t-il que chaque artiste procède d'une façon différente, pour faire fonctionner son imagination, compte tenu de sa personnalité intrinsèque. Dans *Plato and Platonism* ([1895], 1912)¹⁹¹, il met aussi l'accent sur l'importance de la faculté sensuelle de chacun d'eux, puisque la perception du monde passe par l'intermédiaire des sens (« the medium of the senses » [Pater, *Plato*: 135]).

¹⁹¹ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *Plato*, au lieu de *Plato and Platonism* ([1895], 1912).

Il est certain que Pater et Lee se rejoignent dans la quête de la « sensibilité esthétique ». Effectivement, cette dernière définit la beauté de la façon suivante: « We have [...] defined the word *Beautiful* as implying an attitude of contemplative satisfaction, marked by a feeling, sometimes amounting to an *emotion*, of admiration. » (V. Lee, *The Beautiful* : 8). Elle adhère ainsi à la théorie de Pater, dans son analyse de l'aptitude à « *connaître de près les belles choses, et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis* », citant Sainte-Beuve (Pater, *The Renaissance* : xxi). Et comme lui, elle se fait le témoin de ce spectacle grandiose qu'est la nature. Aussi Maxwell et Pulham soulignent-elles l'influence de Walter Pater sur Vernon Lee (« from a particular reading of Pater which understands him as valuing 'Greek sensuousness' or the immediacy of physical sensation » [Maxwell et Pulham, 2006: 9]). Cette idée est en effet exprimée par Vernon Lee, dans *Euphorion*, lorsqu'elle établit un parallèle entre l'esthétique du Moyen Age, époque des troubadours (« Courtly poetry ») et celle de l'Antiquité : « Middle Ages, for all their asceticism, were both as gross and as aesthetic in sensualism as antiquity had been before them. » (V. Lee, *Euphorion*: 128). De toute évidence, sa lecture des œuvres de Platon (*Symposium*, *Timaeus*, *Parmenides*, et *La République*) lui apporte la matière nécessaire au concept du « Beau », qui est lié à la notion d'« amour spirituel » (amour platonique). Il convient de noter que c'est à partir du Moyen Age et surtout pendant la Renaissance, que cette notion est développée, grâce à leur traduction du latin, par Marsilio Ficin, vers la fin du XIV^{ème} siècle¹⁹². L'« amour spirituel » chez Platon est lié à la contemplation des formes artistiques, une attitude que Lee associe au plaisir esthétique (« an attitude of contemplative satisfaction » [Lee, *The Beautiful* : 8]). Son point de vue correspond à celui de Pater, dans *Plato and Platonism*.

Le concept de la contemplation esthétique, de Platon à Wordsworth

Walter Pater développe le concept de la contemplation esthétique, selon l'idéalisme platonicien, dans *Plato and Platonism*. Selon le théoricien, Platon expose le concept de la contemplation de la beauté parfaite, dans *Symposium* : « Plato [...] describes so vividly [...] a more perfect beauty than we have ever yet actually seen, by way of a

¹⁹² « Many of Plato's works (especially *Symposium*, *Timaeus*, *Parmenides* and the *Republic*) [...] express his ideas of Truth, Beauty and the Good [...]. These concepts were a powerful influence [...], thanks in great measure to Marsilio Ficino's Latin translation of Plato's works towards the end of the 15th century. » (Cuddon, 1992: 716)

parallel to the gradual elevation of mind towards perfect knowledge. » (Pater, *Plato*: 135). Cuddon abonde dans le même sens que Pater en affirmant que, pour Platon, la théorie est une production d'idées à partir de la concentration de l'esprit sur les réalités immuables: « Plato sought to express his ideas of Truth, Beauty and the Good, all of which, in his view, were One : a form of aesthetic and philosophic Trinity. » (Cuddon, 1992 : 716). C'est sur ces réalités immuables que repose l'« élévation de l'esprit vers la connaissance parfaite », pour reprendre les termes de Pater, dans sa quête du plaisir intellectuel, reflétant une forme supérieure de l'épicurisme.

« Cette élévation de l'esprit » mentionné par Pater est aussi une allusion au spiritualisme mystique de Platon. Ce point peut être éclairé par Cuddon : « Plato saw the world as an imperfect imitation of a divine ideal, a shadowy and even distorted simulacrum of a heavenly prototype. » (Cuddon, 1992 : 715). Le philosophe grec ouvre la voie à la théosophie, dans sa quête de la connaissance divine par l'approfondissement de la vie intérieure. Selon Platon, l'homme est doué de l'entendement, c'est-à-dire de la capacité de comprendre le fonctionnement des lois naturelles, révélant les vérités universelles. La nature est donc perçue comme la preuve ontologique de l'existence de Dieu. D'où cette faculté supérieure de la pensée intuitive qui donne à l'homme la capacité de déceler les analogies entre le monde physique (l'univers) et le monde spirituel (Dieu et l'âme). Et c'est le poète qui a le privilège de la connaissance parfaite, grâce à l'inspiration : « Plato, like Homer, also claimed that the poet was an inspired person. » (Cuddon, 1992 : 716). Ces correspondances entre le monde sensible et le monde suprasensible constituent le concept clé de la connaissance intuitive, qui influence la vision ésotérique des Romantiques.

Effectivement, c'est ce que constate Pater, dans *Appreciations, with an Essay on Style* ([1889], 1924¹⁹³). Il y met en évidence l'influence de Platon chez Wordsworth, dans sa conception de l'universalité: « Contemplation – impassioned contemplation – that is with Wordsworth the end-in-itself, the perfect end. » (Pater, *Appreciations* : 59). Pater reprend la théorie de l'universalité de Wordsworth, telle que celui-ci l'énonce dans la préface aux *Lyrical Ballads* (Voir *supra* : 14-5). La contemplation de l'univers relie l'homme au « monde visible » dont il fait partie intégrante : « To withdraw the thoughts for a little while from the mere machinery of life, to fix them, with appropriate

¹⁹³ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *Appreciations* (*Appreciations, with an Essay on Style* ([1889], 1924).

emotions [...], on ‘the operations of the elements and the appearances of the visible universe, [...] on storm and sunshine, on the revolutions of seasons, [...] on gratitude and hope, on fear and sorrow. » (Pater, *Appreciations*: 62). Ainsi, Pater considère que l’expérience de la contemplation de l’art sert de clé à la compréhension de l’existence. C’est aussi ce que pense Lee, lorsqu’elle évoque la « contemplation des belles formes », sous l’éclairage platonique :

The merest items of information which the painter conveys concerning the *visible universe*; the merest detail of human character conveyed by *the poet*; nay even the mere nervous intoxication furnished by *the musician*, will be *irradiated by the emotion* due to the shapes they have conveyed in, and will therefore be felt as beautiful [...] *apt to be contemplated in a « platonic » way*. (Lee, *The Beautiful*: 148. Nous soulignons.)

Comme Pater, Lee voit dans la contemplation des formes de l’art l’influence de Platon (« in a platonic way »), que ce soit chez le peintre, le poète, ou le musicien. L’amour platonique est un amour spirituel, orienté vers la Vérité, la Beauté, et le Bien. C’est précisément ce mode de sensibilité que recherchent Pater et Lee. Selon cette dernière, l’artiste peut exprimer sa sensibilité esthétique à travers l’extraordinaire « rayonnement » émanant de son œuvre picturale ou scripturale (« the merest items of informations [...] will be *irradiated* by the emotion »). En d’autres termes, Lee met l’accent sur l’harmonie entre le microcosme (« the visible universe ») et le macrosme, grâce à l’inspiration artistique (« apt to be contemplated in a ‘platonic way’ »). Cette harmonie spirituelle est la base de l’idéalisme platonicien.

La théorie des Idées de Platon

Pater développe un point important dans *Plato and Platonism* : le concept de beauté fait partie du monde des idées abstraites chez Platon, qui en fait l’axe de sa philosophie :

To speak, to think, to feel, about abstract ideas as if they were living persons; that, is the second stage of Plato’s speculative ascent. With the lover, who had graduated, was become a master, in the school of love, but had turned now to the love of intellectual and strictly invisible things, it was as if the faculty of physical vision, of the bodily eye, were still at work at the very centre of intellectual abstraction. Abstract ideas themselves became animated, living persons, almost corporal, as if with hands and eye. And it is, as a consequence,

but partly also as a secondary reinforcing cause, of this mental condition, that the idea of Beauty becomes for Plato the central idea. (Pater, *Plato* : 170)

Pater expose ainsi la « seconde étape » de la philosophie platonicienne : l'univers des « idées abstraites » succède à l'enseignement de « l'amour platonique » (« a master, in the school of love [...] had turned now to the love of intellectual and strictly invisible things »). Ces « idées abstraites » prennent la forme d'êtres « animés », avec une nature presque « corporelle ». Nous trouvons ici le monde imaginaire de Platon, dans *La République*, à travers le mythe de « la caverne, qui représente le monde, dans les traditions initiatiques grecques » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 180). Platon y décrit d'étranges personnages qui sont semblables à nous. Enfermés depuis leur enfance dans une caverne obscure, ils regardent la paroi reflétant une projection de la réalité. En sortant à l'extérieur, ils découvrent l'existence réelle des choses : la connaissance du Vrai, du Bien et du Beau, comparable au soleil. Selon Pater, les « idées abstraites » relèvent de l'ontologie (« the metaphysical questions ») et du « transcendantalisme platonique » (« Platonic transcendentalism » [Pater, *Plato*: 152-68]). En fait, cette forme de transcendantalisme est relative au concept platonicien, l'*anima* :

The modern anthropologist, our student of the natural history of man, would rank the Platonic theory as but a form of what he calls « animism ».
Animism, that tendency to locate the movements of a soul like our own in every object, almost in every circumstance, which impresses one with a sense of power, is a condition of mind, of which the simplest illustration is primitive man adoring, as a divine being endowed with will, the meteoric stone that came rushing fro the sky. That condition [...] survives also, more subtly, in the culture of Wordsworth and Shelley, for whom clouds and peaks are kindred spirits; in the pantheism of Goethe; and in Schelling, who formulates that pantheism as a philosophic, a Platonic theory. Such « animistic instinct » was, certainly, a natural element in Plato's mental constitution, – the instinctive effort to find *anima*, the conditions of personality, in whatever pre-occupied his mind, a mind, be it remembered, of which the various functions, as we reckon them, imagination, reason, intuition [...] participated [...] in every single act of mind. (Pater, *Plato*: 169)

Remontant aux sources primitives de la faculté qu'a l'âme de communiquer avec les éléments naturels, Pater voit dans l'« animisme » platonicien une disposition appartenant à la psyché de l'être humain (« Animism, that tendency to locate the movements of a soul like our own in every object »). Et ce sont les « mouvements de

l'âme » qui créent l'émotion. Selon lui, cette attitude consistant à attribuer aux choses une âme analogue à l'âme humaine fait partie de « la culture » de Wordsworth, Shelley, Goethe, Schelling. Cela est particulièrement remarquable dans *Epipsychidion* de Shelley, et *Intimations of Immortality* de Wordsworth. Effectivement, en Angleterre, on assiste à un renouveau du Platonisme pendant la période romantique. Et en Amérique, naît le mouvement transcendantaliste, en 1835, sous l'impulsion de Ralph Waldo Emerson, George Putnam, David Thoreau, Nathaniel Hawthorne¹⁹⁴... Avec Cuddon, nous remontons aux sources de ce mouvement : « The 'transcendental' concept is Platonic in origin. It was elaborated by the neo-Platonists in the the 3rd c. and was given considerable vogue in the 18th c. by Swedenborg. » (Cuddon 1992: 940). Outre le néoplatonisme et le spiritualisme mystique de Swedenborg, les transcendantalistes américains subissent l'influence de l'esthétique transcendantale de Kant¹⁹⁵, basée sur des principes a priori de l'expérience des sensations, et donc sur ce qu'il appelle « l'intuition pure », c'est-à-dire une expérience interne de la conscience avec Dieu, l'âme et l'univers. Et pour Emerson, la source de toute révélation morale se trouve dans une union quasi mystique avec la nature, comme il le développe dans *Nature* (1836) et *The Transcendentalist* (1841).

Comme nous l'avons démontré précédemment, le Romantisme est marqué par l'ésotérisme et la littérature hermétique, et il est bien représenté dans l'œuvre de Vernon Lee, sous cet aspect (Voir *supra* : Partie I. Chapitre 1.4). En effet, elle met en relief la notion de la vision intérieure (« the landscape one really sees with the eyes of the body and the eyes of the spirit » [V. Lee, *Limbo* : 45-7]). Et elle fait part de sa « préférence instinctive » pour certains lieux qui l'attirent particulièrement : « Yes, *the lie of the land* is [...] the instinctive preference [...] the obscure things inherited with our blood. » (V. Lee, *Limbo* : 45-7). C'est le cas du château de Belcaro, qu'elle découvre au cours de l'une de ses promenades en solitaire, et qui l'inspire au point de hanter son esprit. Dans la préface à *Belcaro*, intitulée « The Book and its Title » (1-16), écrite à Florence, au mois de mai 1888, Lee révèle qu'elle découvre en autodidacte l'esthétique, dans le droit fil du néo-platonisme et du Romantisme :

¹⁹⁴ « Transcendentalism, a New England movement which flourished from 1835 to 1860. [...] Basically religious, it emphasized the role and importance of the individual conscience, and the value of intuition in matters of moral guidance and inspiration. » (Cuddon, 1992 : 994).

¹⁹⁵ E. Kant développe cette théorie dans *Critique de la raison pure* (1781 et 1787) traduit de l'allemand par Tremesaygues et Pacaud. Paris : PUF, « Quadrige », 1993.

I read a great many books about all the arts, and about each art in particular, from *Plato to Lessing* [...] from *Hegel* to Ruskin; I filled copy books with transcendental, romantic, and positivistic aesthetics; I began to feel, to *understand art and all its wonderful mysteries*; I began to be able to *express in words all the vague sublimities which I felt*. V. (Lee, *Belcaro*: 10. Nous soulignons.)

Ce sont les lectures de Platon qui ouvrent l'univers transcendantal à Vernon Lee. De toute évidence, le concept platonicien, l'*anima*, fait aussi partie de « la culture » de Vernon Lee, si l'on en juge selon sa conception du « génie des lieux », « l'esprit immanent » (« my secret worship for the *Genius loci*, [...] the spirit immanent » [V. Lee, *Traveller* : 24]. Voir *supra* : Partie I. Chapitres 1.2 à 1.4). C'est cette communion permanente avec le monde intelligible¹⁹⁶ des platoniciens qui lui permet de « comprendre l'art », et ensuite de l'exprimer dans ce qu'il a de plus sublime (« to express art in words all the vague sublimities »). Ainsi, dans *Euphorion*, Lee nous parle du monde merveilleux de Boiardo (« the real Fairyland » [V. Lee, *Euphorion* : 320]). Ce monde féérique est aussi un monde fantastique : « pale allegoric ladies and knights, half-human, half-metaphysical [...], lamias, snake-women, [...] hydras and fauns » (V. Lee, *Euphorion* : 320-2). Le monde de Boiardo, caractérisé par le symbolisme, permet à l'esthéticienne d'accéder aux « mystères » de l'art (« art and all its wonderful mysteries »). En ce sens, Vernon Lee rejoint la position d'Hegel qui publie *Cours d'esthétique* entre 1820 et 1829¹⁹⁷ :

« Le symbole est une existence extérieure qui est immédiatement présente ou donnée pour le regard... et qui cependant n'est pas prise pour elle-même, telle qu'elle se présente immédiatement, mais doit être comprise en un sens plus large et plus universel. » (Hegel, dans Escoubas 2004 : 127)¹⁹⁸

¹⁹⁶ Pater mentionne la seconde étape de « l'idéalisme platonicien »: le « monde intelligible » par opposition au « monde visible ». « And here is the second stage of the Platonic idealism, the second grade of Plato's departure from the simpler realism of his master, as noted by Aristotle, towards that 'intelligible world,' opposed by him so constantly to the visible world, into which many find it so hard to follow him at all, and in which the 'ideas' become veritable persons. » (Pater, *Plato and Platonism*. Rpt. 1912: 169-79)

¹⁹⁷ E. Escoubas fait référence au *Cours d'esthétique*, prononcé à Berlin entre 1820 et 1829, puis édité, après la mort de Hegel, par Gustav Hotho. Traduction française par J. -P. Lefebvre et von Schenck, en trois volumes. Aubier, Paris : Aubier, 1995, 1996, et 1997 (Escoubas 2004 : 121).

¹⁹⁸ E. Escoubas cite Hegel, dans *Cours d'esthétique* ([1820-1829], 1997), Tome II, p. 406.

Le symbole combine une image au concept, « en un sens plus large et plus universel ». Comme il a été démontré, il trouve son expression dans le domaine de l'art et dans celui de la littérature, à travers le symbolisme, qui se développe à la fin du XIX^{ème} siècle (Voir *supra*, Introduction : 27). Précisément, dans l'Introduction du *Cours d'esthétique*, Hegel écrit : « L'art doit transformer les conditions de l'apparaître en un oeil, dans lequel l'âme libre se donne à connaître son infinité intérieure » (Hegel, dans E. Escoubas, 2004 : 125¹⁹⁹). Hegel fait allusion à l'art symbolique. En effet, l'art a le pouvoir de transformer le réel, car le Beau artistique est le Beau idéal. Cette vision revêt le caractère du Platonisme transcendantal, si l'on se réfère à Cuddon :

As far as particular objects are concerned, this kind of symbolism [...] is known as the 'transcendental'. In this kind, concrete images are used as symbols to represent a general or universal ideal world of which the real world is a shadow. In the 19th c. [...] the attainment, in transcendental symbolism, of the vision of the essential Idea was to be achieved by a kind of deliberate obfuscation or blurring of reality so that the ideal becomes clearer. (Cuddon 1992: 940-1)

Le « transcendantalisme platonicien » se retrouve dans la conception de l'esthétique du XIX^{ème} siècle, avec Mallarmé, pour qui le symbolisme est l'art d'évoquer un objet, à travers un état d'âme. Le symbolisme ouvre la voie à l'imaginaire décadent, dans sa quête de modernité, dans l'art et la littérature. Cette modernité est particulièrement perçue à travers leur proclamation du concept de « l'art pour l'art »²⁰⁰, théorie qui puise son origine dans le *Laocoon* de Lessing, publié en 1766²⁰¹. Vernon Lee n'échappe pas à ce phénomène culturel, puisqu'elle lit beaucoup de livres traitant de l'art, en particulier ceux de Lessing, selon son propre témoignage (Voir la citation de V. Lee *supra* : 139). Mais chez elle, l'émotion esthétique se manifeste à travers « le lyrique » hégélien: « Hegel said that all art tends to the condition of music, we might say, more truly, that all Writing, in the highest artistic sense, tends to the condition of the Lyric. » (V. Lee, *Words*: 37). Cette forme d'émotion est effectivement la plus apte à traduire l'infinité

¹⁹⁹ E. Escoubas cite l'Introduction du *Cours d'esthétique* d'Hegel (1820 et 1829. Tome I. Rpt. 1995. *Op. Cit* : 207). Hegel Wilhelm Friedrich (1770-1831).

²⁰⁰ Voir *supra* : 24-5.

²⁰¹ Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781).

Escoubas voit « les prémices de 'l'art pour l'art' », dans le *Laocoon* de G. E. Lessing (Escoubas, 2004: 52-8).

intérieure de l'être, selon Hegel dans *Cours d'esthétique* (1820 et 1829) : « L'élément vrai n'est plus dans la figure humaine corporelle, mais l'intériorité consciente de soi » (Hegel, dans Escoubas 2004 : 128). Comme nous le montrerons dans la Partie II de notre thèse, Lee est en désaccord avec les esthètes décadents (plus précisément les préraphaélites), ce qui soulèvera la querelle de l'esthétisme, lors de la publication de son roman, *Miss Brown* (Voir *infra* : Partie II, chapitre 2). Par contre, sa conception de l'esthétique correspond parfaitement à celle de Walter Pater.

- **Analyse comparative du concept de la beauté chez Walter Pater et Vernon Lee**

Vernon Lee trouve en Pater le meilleur des maîtres contemporains de l'esthétique. Ce dernier définit le concept de la beauté de la manière suivante, dans *The Renaissance*:

To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find, not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestations of it, is the aim of the true student of aesthetics.

« To see the object as in itself it really is », has been justly said to be the aim of all true criticism whatever [...]. The objects with which aesthetic criticism deals – music, poetry, artistic and accomplished forms of human life – are indeed receptacles of so many powers or forces: they possess, like the products of nature, so many virtues or qualities. What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, *to me*? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? And if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence? The answers to these questions are the original facts with which the aesthetic critic has to do. (W. Pater, *The Renaissance*: xix)

On perçoit ici une évolution de la perception esthétique chez Pater, où il précise que l'objectif à atteindre est « de voir l'objet tel qu'il est » en passant de « l'abstrait » au concret. En effet, de cette définition de la beauté par ce théoricien, nous retenons deux points fondamentaux : la perception liée à la sensibilité de l'individu et la notion de plaisir. En critique esthétique, dit-il, tout repose sur la façon personnelle de voir l'objet tel qu'il est réellement, et donc sur l'expérience esthétique. Et c'est pour cette raison qu'il s'interroge sur les effets exercés sur l'esprit, par la beauté de la forme : « What is this song or picture, this engaging personality in life or in a book, *to me* ? What effect does it really produce on me? [...] How is my nature modified? » (Pater, *The*

Renaissance : xix). Le théoricien souligne le mot *me*, parce qu'il estime que la perception esthétique varie d'un individu à l'autre. Le corps et l'esprit sont intimement liés et animés par un flux perpétuel (« That centripetal tendency which links the individual units together, states to states, one period of organic growth to another » [Pater, *Plato*: 105]). En fait, c'est dans la métaphysique d'Héraclite, le feu régénérateur, principe cyclique de toutes choses en cosmologie, que Pater trouve son inspiration : « The disintegrating Heraclitean fire had taken hold on actual life, on men's very thoughts, on the emotions and the will » (Pater, *Plato*: 107).

C'est ce qui motive la démarche de Pater, mettant l'accent sur les impressions fugitives, ainsi que les nuances les plus délicates du sentiment, rendues par les couleurs (chez le peintre), les sons (chez le musicien), et les mots (chez l'écrivain). En effet, l'artiste peut saisir les impressions fugitives (mais conscientes), grâce à la flamme intérieure qui brûle en lui (« To burn always with this hard, gem-like flamme » [Pater, *The Renaissance*: 189]). D'ailleurs, cette forme de l'impressionnisme²⁰² patérien est exprimé dans les termes suivants : « In aesthetic criticism, the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is. » (Pater, *The Renaissance* : xix. Nous soulignons). Pour Pater, le monde n'est qu'une émanation de la subjectivité de la conscience qui les appréhende : « The objects [...] are indeed receptacles of so many powers or forces. » (Pater, *The Renaissance* : xix. Voir *supra* : 141). La perception esthétique est donc liée aux mouvements de la conscience. Pour appuyer ce point, nous nous référons à ce qu'écrit Pater, dans son essai critique, *Appreciations, with an Essay on Style* ([1889], 1924), une étude sur l'art poétique de Wordsworth, Coleridge, Charles Lamb, Shakespeare, Dante Gabriel Rossetti. Dans le chapitre introductif, il établit un parallèle entre la poésie et la prose :

For just in proportion as the writer's aim, consciously or unconsciously, comes to be the transcribing, not of the world, not of mere fact, but of his sense of it, he becomes an artist, his work fine art. [...] *Literary art, that is, like all art which is in any way imitative or reproductive of fact, form, or colour, or incident, is the representation of such fact as connected with soul, of a specific personality, in its preference, its volition and power.* (W. Pater, *Appreciations*: 4-5. Nous soulignons.)

²⁰² Le terme « impressionniste » est créé d'après le tableau de Monet, *Impression, Soleil levant* (1874).

Pour Pater, l'art d'écrire (que ce soit en poésie ou en prose) est perçu à travers la beauté stylistique de l'écrivain, dont les émotions sont directement connectées à son âme (« the representation of such fact as connected with soul »). En outre, le talent de ce dernier repose sur son sens aigu de la beauté qu'il traduit « consciemment ou inconsciemment ». C'est l'écriture de la vision imaginative (« the representation [...] of a specific personality, in its preference, its volition and power »). Nous décelons ainsi la modernité de la philosophie esthétique de Pater, dans la mesure où il met en relief la psychologie comportementale de l'individu, face à l'art. C'est aussi le constat de Zorn : « Pater's notion of beauty as something to be found in and through the senses (and thus in our consciousness) influenced the debates on perception theories in physical sciences, philosophy, and language studies. » (Zorn, dans Maxwell et Pulham, 2006 : 178). Il est vrai que les années 1890 sont marquées par des découvertes importantes dans les sciences humaines, particulièrement en psychologie (la « New Psychology »). Ce point sera développé dans les chapitres suivants (Voir *infra* : Partie I [Chapitres 3.2 (d) à 3.2 (i)])

Concernant les mouvements de la conscience dans la perception esthétique, La théorie de Walter Pater trouve écho chez Vernon Lee. En effet, dans *The Beautiful* (1913), cette dernière développe le concept de la « sensibilité esthétique », en se référant à Coleridge :

I can assure the Reader that if he will note down, day by day, the amount of pleasure he has been able to take in works of art, he will soon recognise the existence of *aesthetic responsiveness* and its highly variable nature. [...] His diary will report days when aesthetic appreciation has begun with the instant of entering a collection of pictures or statues, indeed sometimes pre-existed as he went through the streets noticing the unwonted charm of familiar objects; other days when enjoyment has come only after *an effort of attention*; others when, to paraphrase Coleridge, *he saw, not felt, how beautiful things are*. (V. Lee, *The Beautiful*: 130-1)

He [the third wayfarer] was aware of himself making another effort to impress that landscape on his memory, and aware of a future self making an effort to return to it. I call it *effort*; you may call it WILL. (V. Lee, *The Beautiful*: 58. Nous soulignons.)

Concernant la création poétique, Vernon Lee se réfère à *Biographia Literaria*, où Coleridge développe sa théorie de l'imagination créatrice, cette extraordinaire faculté de

synthèse²⁰³. Cette forme d'imagination possède une fonction consciente et voulue, contrairement à ce qu'il appelle « fancy », forme de la mémoire associative. « Fancy » représente en fait le premier niveau d'observation, où une image appelle une autre image, ou encore un souvenir un autre souvenir, d'une façon inconsciente. Dans ce cas, il y a une association d'images ou de souvenirs. Par contre, dans le cas de l'imagination créatrice, l'esprit n'est plus le simple miroir reflétant la beauté des choses, il est « la lampe » qui les éclaire²⁰⁴ (« he [the Reader] will soon recognise the existence of aesthetic responsiveness »). Et cela demande un « effort d'attention » pour analyser l'essence même de la beauté cachée dans le spectacle des beautés de la nature, à l'instar des romantiques, Coleridge et Wordsworth. Aussi Vernon Lee souligne-t-elle que celui qui se sent touché par la beauté d'un paysage (ou d'un objet en particulier), est « conscient » qu'il fait un autre effort pour imprimer ce paysage dans sa mémoire, de sorte que ce « même moi, conscient de cet acte, pourra s'en souvenir à l'avenir ». Il s'agit donc d'un acte volontaire (« I call it *effort*; you may, if you prefer, call it WILL »). Le mot « will » traduit une volonté d'analyser l'impression ressentie pour en créer une image nouvelle (« aware of a future self making an effort to return to it »). Elle fait écho à Alix Bertrand, dont elle a sans doute lu le livre *De l'effort et les doctrines contemporaines* (1889)²⁰⁵ :

Il y a deux sortes de mouvements : les spontanés et les volontaires [...], les premiers n'étant pas l'œuvre du moi, ne nous apprennent rien sur le moi. [...] Que mes mouvements aient pour antécédents mes instincts, mes désirs spontanés, c'est vrai tant que je vis d'une vie purement animale : s'ils s'accomplissent en moi, c'est sans moi. Mais ce désir est amorti chez l'homme par la réflexion, réfréné par la volonté. Je m'empare de ces mouvements spontanés et j'en fais mes mouvements par cela même que je les saisis, les continue, les suspends, les dirige. (Alexis Bertrand, 1889: 81).

Selon Alexis Bertrand, l'instinct précède la volonté. En opposant « les mouvements spontanés » (instinctifs) aux « mouvements volontaires », il met en évidence l'acte volontaire, que Vernon Lee désigne par les termes « *effort* », et « WILL » (Voir *supra*: 143). Il souligne que seule la volonté peut canaliser nos « mouvements spontanés ».

²⁰³ Voir Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817). Ed. J. Schawcross, 2 vol., Oxford, 1907.

²⁰⁴ Ce terme est emprunté à M. H. Abrams, dans son ouvrage *The Mirror and the Lamp*. Londres: Oxford University Press, 1953.

²⁰⁵ Vernon Lee a légué ce livre au British Institute de Florence.

C'est précisément ce travail qu'évoque Vernon Lee: « He was [...] aware of himself making another *effort* to impress the landscape on his memory » (V. Lee, *The Beautiful*: 58). On retrouve la même idée chez Théodule Ribot, dans *L'imagination créatrice* (1900), livre qui fait partie de la bibliothèque personnelle de Lee et qu'elle a légué à la bibliothèque du British Institute de Florence :

Entre les divers modes d'activité de l'esprit, quel est celui qui offre le plus d'analogie avec l'imagination créatrice? L'imagination est dans l'ordre intellectuel l'équivalent de la volonté dans l'ordre des mouvements. [...] L'individu doit devenir maître de ses muscles et étendre par eux sa maîtrise sur les autres choses. Les réflexes, les mouvements instinctifs et expressifs des émotions sont la matière première des mouvements voulus. La volonté n'a pas de mouvements propres, en patrimoine : il faut qu'elle coordonne et associe, puisqu'elle dissocie pour former des associations nouvelles. (T. Ribot, 1900: 6)

Ribot met l'accent sur le pouvoir de la volonté, qui maîtrise les « mouvements instinctifs et expressifs des émotions » premières. L'effort d'attention chez un individu est souligné par les termes « coordonne », « associe », et « dissocie ». Dans la perception des images, il y a donc un travail de sélection, conduisant à des « associations nouvelles », selon un processus synthétique. On note donc ici l'importance de l'expérience dans la formation de « l'imagination créatrice », nécessaire à l'acquisition de cette « sensibilité esthétique », à laquelle Vernon Lee fait référence (« aesthetic responsiveness » [V. Lee, *The Beautiful* : 130-1. Voir *supra* : 143]). Elle fait écho à Ribot, qui déclare que « l'imagination créatrice », catalyseur de la pensée, est l'une des « manifestations les plus complexes de l'esprit », parce qu'elle fait appel « aux opérations logiques, au jugement, au raisonnement » (T. Ribot, dans P. Janet 1901: 44)²⁰⁶.

Par conséquent, l'imagination créatrice permet de représenter les belles formes, dans l'art. Et la beauté a le pouvoir d'émouvoir l'âme de l'artiste et de lui procurer des sensations de plaisir. Grâce à une analyse approfondie, le critique d'art peut les transmettre au lecteur. Pour sa part, Pater s'inspire de la philosophie de Sainte-Beuve : « The rule [...] is stated with great exactness in the words of a recent critique of Sainte-Beuve: de se borner à connaître de près les belles choses, et à s'en nourrir en exquis

²⁰⁶ P. Janet, *IV^e Congrès International de Psychologie, Tenu à Paris, du 20 au 26 Août 1900*. Sous la présidence de Théodule Ribot. Compte rendu des séances et textes des Mémoires publiés par les soins du Dr Pierre Janet (secrétaire général du congrès). Paris : Félix Alcan, Editeur, 1901.

amateurs, en humanistes accomplis. » (W. Pater, *The Renaissance*: xxi). La vision patérienne se place dans le droit fil du Romantisme : « The romantic spirit is, in reality, an ever-present, an enduring principle, in the artistic temperament. » (W. Pater, *Appreciations*: 255). Ce constat s'applique parfaitement au cas de Vernon Lee, placée très tôt sur la voie du Romantisme staëlien (Voir *supra* : Partie I, Chapitre 1). En ce qui concerne la sensibilité esthétique (« aesthetic responsiveness »), elle la place sous l'angle de l'activité empathique.

- L'empathie dans la perception esthétique selon Vernon Lee

C'est aussi dans un esprit wordsworthien que Vernon Lee conçoit la contemplation esthétique:

This contemplation of beautiful shape is, on the other hand, favoured by its pleasurable nature, and such contemplation of beautiful shape lifts our perceptive and empathic activities; that is to say a large part of our intellectual and emotional life, on to a level which can only be spiritually, organically, and in so far, morally beneficial. (V. Lee, *The Beautiful*: 151-2)

Comme Walter Pater, Vernon Lee insiste sur l'intensité du plaisir déclenché par la contemplation de la beauté de l'œuvre d'art, dans la mesure où il est capable de déclencher en nous une émotion particulière. Cette contemplation se fait grâce aux « activités empathiques » (« empathic activities »), facteurs vitaux contenus au plus profond de l'être (« spiritually, organically »). Vernon Lee met l'accent sur la vision interne de l'artiste, en associant cette forme de perception à l'empathie : « It is this reiterative nature which, joined to its schematic definiteness, gives Empathy extraordinary power over us. » (V. Lee, *The Beautiful*: 72). Pour la théorie, les « activités empathiques » relèvent d'une attitude mentale, voire d'un processus psychologique complexe de la part de celui qui a conscience de sa perception de la beauté. Lee se base sur les sources scientifiques pour définir le phénomène de « l'empathie » :

This [...] falls under the head of what German psychologists call *Einfühlung*, or « Infeeling » – which Prof. Titchener has translated *Empathy*. [...] The German word *Einfühlung*, « feeling into » – derived from a *verb to feel oneself into something* (« sich in Etwas ein fühlen ») was in current use even before Lotze

and Vischer applied it to aesthetics, and some years before Lipps (1897) and Wundt (1903) adopted it into psychological terminology; and as it is now consecrated, and no better occurs to me, I have had to adopt it, although the literal connotations of the German word have surrounded its central meaning (as I have just defined it). (V. Lee, *The Beautiful* : 59-66)

Vernon Lee établit ici la relation existant entre les mots « Beautiful » et « Empathy » (Empathie), terme récemment traduit de l'allemand, *Einfühlung*. L'empathie est un élément nouveau de notre perception des formes esthétiques. Selon la théoricienne, le terme *Einfühlung* provient du verbe allemand « sich in Etwas ein fühlen » (en anglais : « to feel oneself into something »), qui traduit l'idée d'une fusion entre l'homme et la nature, idée chère aux romantiques, à Coleridge et Wordsworth en particulier. Comme il a été démontré, Pater et Lee pensent que, face à la beauté de la nature, nous sommes capables de projeter en elle un état de notre âme. Sans doute pensent-ils à l'un des plus grands Romantiques, Lamartine, s'adressant au lac comme s'il parlait à un confident, dans son poème « Le Lac », inclus dans la collection *Méditations poétiques* (1820)²⁰⁷.

D'ailleurs, Vernon Lee précise que le concept de l'*Einfühlung* est d'un usage courant, antérieur au XIX^{ème} siècle, bien avant que Lotze et Vischner ne l'appliquent à l'esthétique ou que Lipps et Wundt ne l'intègrent dans la terminologie de la psychologie. Selon Lee, c'est en 1858 que ce concept est tout d'abord appliqué dans le domaine esthétique, par Lotze et Vishner. Et dans le domaine scientifique, ce sont Lipps et Wundt qui orientent leurs travaux vers la psychologie, dès la fin du XIX^{ème} siècle. D'où sa nouvelle orientation : elle est passionnée autant par l'esthétique que par l'étude de la psychologie, comme on le constate dans *Beauty and Ugliness* (1912), *The Beautiful* (1913), ou encore *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (1923). Ces ouvrages sont le fruit de longues recherches en psychologie : « I have tried in this little volume to explain aesthetic preference, particularly as regards visible shapes, by the facts of mental science. » (V. Lee, *The Beautiful* : v). Dans son intéressante étude, « The Handling of Words : Reader Response Victorian Style », Zorn soutient que *The Handling of Words* atteste le regard que Lee porte sur la modernité, au tournant du XX^{ème} siècle: « The aesthetic problems she presents [...] are those of her period. Her diction reflects [...] her own exploration of aesthetic psychology dating

²⁰⁷ « Ô Lac ! L'année dernière à peine a fini sa carrière. / Et près de tes flots chéris qu'elle devait revoir, / Regarde ! Je viens seul m'asseoir sur cette pierre où tu la vis s'asseoir. » (« Le Lac » (2ème strophe), dans *Méditations poétiques* (1820) d'Alphonse de Lamartine. Paris : Gallimard, 1981).

from the early 1890s when she continued her experiments with empathy (*Einfühlung*). » (Zorn, dans Maxwell et Pulham 2006 : 177).

Effectivement, le phénomène d'empathie joue un rôle déterminant dans la perception esthétique, selon Lee : « The German word *Einfühlung*, « feeling into » – derived from a verb *to feel oneself into something*. » (V. Lee, *The Beautiful* : 59. Voir *supra* : 146). Cette définition de l'*Einfühlung* par Vernon Lee correspond à celle de Walter Pater concernant le concept de l'animisme: « Animism, that tendency to locate the movements of a soul like our own in every object. » (Pater, *Plato*: 169 [voir *supra* : 137]). Notre point de vue est parfaitement éclairé dans l'essai de Vernon Lee, *Beauty and Ugliness*, dans le Chapitre I, « Anthropomorphic Aesthetics »:

Such *projection of ourselves into* external objects, such interpretation of their modes of existence by our own experience, such *Einfühlung* is not merely manifest throughout all poetry, where it borders on and overlaps moral and dramatic sympathy, but is at the bottom of numberless words and expressions whose daily use has made us overlook this special peculiarity. We say, for instance, that hills *roll* and mountains *rise*, although we know as a geological fact that what they really do is to suffer denudation above and thickening below. (V. Lee, *Beauty and Ugliness*: 18.)

Par conséquent, Lee pense que la théorie de l'animisme ne se retrouve pas seulement en poésie, mais aussi dans le langage de la vie courante (« Such projection of *ourselves into* external objects »). Effectivement, nous utilisons des expressions métaphoriques pour donner une représentation imagée de nos idées, comme lorsque nous disons que « les montagnes se dressent » (« the mountains rise »). Etymologiquement, le terme « métaphore » vient du grec « metaphora » qui signifie « transport », d'où « transposition ». Mais au point de vue stylistique, la puissance de cette figure d'analogie réside dans la qualité particulière du comparé : à la connaissance rationnelle du monde, elle substitue une connaissance symbolique, que seule la poésie est capable de rendre. Pour mieux appréhender la réalité abstraite en l'assimilant à la réalité concrète, le poète utilise également l'allégorie, la métonymie, ou encore la personnification. Comme tout phénomène linguistique, la métaphore vit et évolue dans les textes : les relations entre signes sont diachroniques, selon Saussure. D'où le constat de Vernon Lee : de nombreuses métaphores sont ainsi lexicalisées, dans la prose et aussi

dans le langage quotidien. Et selon la théoricienne, cette faculté de l'expression est due à l'*Einfühlung*, activité empathique qui traduit la notion du beau dans l'écriture.

En conclusion, Pater et Lee conçoivent le sens de la beauté comme l'une des composantes de l'esprit humain, du moins chez les passionnés du Beau. Cela devient alors une seconde nature chez eux. C'est le cas de Pater, si l'on se réfère au témoignage de Lee, dans « Valedictory » (Chapitre V de *Renaissance Fancies and Studies*, 1895), où elle fait l'éloge posthume de Walter Pater.

Thoughts such as these bring with them the memory of the master [Walter Pater] we have recently lost, of the master who [...] taught us once more, and with subtle and solemn efficacy, the old Platonic [...] doctrine of the affinity between artistic beauty and human worthiness. (V. Lee, *Renaissance Fancies*: 255).

Walter Pater died July 1894: a man whose sense of loveliness and dignity made him, in mature life, as learned in moral beauty as he had been in visible. (V. Lee, *Renaissance and Fancies* : 114).

Pater est effectivement « le maître » dont elle s'inspire pour exprimer sa propre philosophie de l'art et se lancer dans l'étude psychologique de l'esthétique. Il existe une relation amicale réciproque entre Walter Pater et Vernon Lee, que Catherine Maxwell et Patricia Pulham placent sous l'angle de « l'attitude empathique » due à une sorte d'« osmose intellectuelle » (« empathic response to him [...] manifest in a kind of intellectual osmose » [Maxwell et Pulham 2006 : 14]). En ce qui concerne ses écrits sur l'art et l'esthétique, elle est très proche de Pater. Et après la mort de celui qu'elle considère comme son maître à penser, en 1894, Lee aura le mérite de continuer à étudier l'esthétique sous un angle nouveau, à travers le concept de l'*Einfühlung*. C'est la problématique de ses ouvrages, *Beauty and Ugliness* et *The Beautiful*, qu'elle développe sous l'éclairage d'éminents experts scientifiques, tels que le Professeur Külpe, M. Th. Ribot et Professor Karl Groos: « Let me thank [...] Professor Külpe and [...] my older friends, M. Th. Ribot and Professor Karl Groos. » (Lee, *Beauty and Ugliness*: ix). C'est précisément au Professeur Ribot qu'elle dédie son premier ouvrage traitant de ses études en esthétique psychologique²⁰⁸. Toutes ces études révèlent son orientation vers la psychologie, ainsi que son évolution du post-romantisme à la modernité, comme nous le

²⁰⁸ La dédicace est ainsi rédigée : « To M. Th. Ribot, de l'Institut. In grateful recognition of all we owe to his works and to his kindness. » (Vernon Lee, *Beauty and Ugliness*: 1)

montrons dans notre étude du cercle scientifique des pères fondateurs de la « New Psychology » (Voir *infra* : Partie I. Chapitre 3.2 [d]).

Concernant la critique littéraire, il est certain que le livre de Pater, *Appreciations, with an Essay on Style* (1893) influence la pensée de Lee, lorsqu'elle entreprend l'écriture de *The Handling of Words*, dès les années 1890, selon le constat de Zorn (Voir *supra* : 147-8). En effet, dans son essai, Pater souligne que le style est l'expression intrinsèque de l'écrivain : « All beauty is in the long run only fineness of truth, or what we call expression, the finer accommodation of speech to that vision within. » (Pater [1893], 1924 : 4). Lee adhère parfaitement à son point de vue concernant l'art d'écrire : « The teachable portion of the art of writing is totally useless without that which can neither be taught nor learned – the possession of something valuable, something vital, something essential, to say. » (V. Lee, *Words* : 32).

Dans le cercle de Walter Pater, un autre écrivain comptera aussi parmi les relations littéraires : Henry James, romancier, nouvelliste, et critique littéraire. C'est ce qu'écrit Laurel Brake : « Her [Vernon Lee's] relationship with Pater and his circle is integral to an understanding of how she took her place in the English literary scene of her day. [...] It included [...] Henry James. » (Brake, dans Maxwell et Pulham, 2006 : 40). C'est donc vers le domaine de la critique littéraire que nous orienterons notre étude, à travers une analyse comparative de l'écriture d'Henry James et celle de Vernon Lee. Pour cela, il sera nécessaire d'apporter un éclairage sur les récentes découvertes dans le domaine de la psychologie, concernant en particulier les phénomènes de l'inconscient. Nous montrerons l'influence que ces découvertes exerceront sur les écrivains de la fin-de-siècle.

3.2 (c) – Henry James (1843-1916)

En 1884, Vernon Lee et Henry James se rencontrent dans les cercles littéraires chez les Robinson ou les Pater, ou encore chez elle à Florence. Dans sa lettre adressée à Eugene, le 26 juin 1884, Vernon Lee évoque sa relation avec Henry James : « Then Henry James came, who is most devotedly civil to me. [...] I talked half the time with Henry James. » (V. Lee, *Letters* : 149-50). Selon Françoise Dupeyron-Lafay, « l'amour d'Henry James pour l'Italie n'est un secret pour personne », une Italie qu'il découvre « seul en 1869 »

(Dupeyron-Lafay, dans Geoffroy-Menoux 1998 : 23)²⁰⁹. Entre cette date et 1887, il y revient huit fois et y trouve l'inspiration pour l'écriture de *Roderick Hudson* (1875), *Daisy Miller* (1878), *The Portrait of a Lady* (1881), et *The Aspern Papers* (1888). Vernon Lee voit en lui le mentor à la bienveillance toute paternelle, qui s'intéresse à son premier roman, *Miss Brown* : « Henry James was even nicer : he takes the most paternal interest in me as a novelist. » (V. Lee, *Letters* : 155). L'intelligence et l'érudition de la jeune femme-écrivain qu'est Vernon Lee impressionnent Henry James, selon Leon Edel et Mark Wilson²¹⁰ :

Violet Paget, an Englishwoman of twenty-seven, who had [...] published, under the name of Vernon Lee, volumes entitled *Euphorion* and *Belcaro*. She and James met in various London homes and James described her as « a most astounding young female. » *Euphorion* was « most fascinating and suggestive, as well as monstrously clever. She had a prodigious cerebration. » [...] James paid her marked attention, was helpful, curious, encouraging. (Edel et Wilson, 1984: 303)

Selon les théoriciens, James apprécie hautement la lecture d'*Euphorion*, ce qui l'amène à remarquer l'intelligence, l'éclectisme et l'art d'écrire de Vernon Lee. C'est pourquoi il l'encourage dans sa carrière d'écrivain. Comme il a été démontré, Lee obtient un succès considérable pour ses études de l'art et de l'esthétique. D'autre part, Henry James ne se trompe pas sur les facultés cognitives de Vernon Lee, et sa passion du texte, si l'on en juge selon sa collection d'essais dans *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (1923). Ce livre connaît un vrai succès, qui la classera parmi les experts de la critique littéraire.

- Vernon Lee et Henry James, experts de la critique littéraire

The Handling of Words est un ouvrage de référence, au même titre que les essais sur la littérature d'Henry James, que Leon Edel et Mark Wilson regroupent sous le titre *Henry James. Literary Criticism* (1984). Pour apporter un nouvel éclairage sur la critique littéraire de Lee, nous nous baserons sur le témoignage de deux critiques

²⁰⁹ F. Dupeyron-Lafay, dans S. Geoffroy-Menoux (Ed), *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*. Paris : L'Harmattan, 1998.

²¹⁰ Leon Edel and Mark Wilson (Ed.), *Henry James. Literary Criticism*. New York: Literary Classics of the United States, 1984.

contemporains : Kenneth Graham, dans *English Criticism of the Novel, 1865-1900* (1965),²¹¹ et David Lodge, dans *Language of Fiction* (1966)²¹².

Comme le souligne Royal A. Gettman, dans la préface à *The Handling of Words*, Kenneth Graham en fait une étude remarquable, particulièrement pour l'exposition du point de vue par Vernon Lee²¹³. Effectivement, il voit en elle une pionnière dans l'étude de la psychologie appliquée à l'esthétique (« Vernon Lee [...] an early investigator of psychology in aesthetics » [Graham, 1965 : 79]). David Lodge lui fait écho, en parlant d'elle en termes élogieux :

Tribute should be paid, also, to Vernon Lee's rather neglected *pioneering book, The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (1923), which considering its date, is a remarkable achievement, full of useful insights and suggestions, and which includes what are probably the first examples in English criticism of close, methodical analysis applied to narrative prose. (Lodge [1966], 2001. Preface: xv.)

Selon Lodge, Vernon Lee est une pionnière en matière de critique littéraire. En fait, *The Handling of Words* est une étude philologique et littéraire, où elle analyse des extraits de romans (par exemple ceux de Meredith, Kipling, Stevenson, Hardy, Henry James, et Maurice Hewlett), afin d'en exposer la construction littéraire, l'esthétique du roman et le style. Elle y entreprend également des études sur la psychologie littéraire dans les œuvres de De Quincey, de Landor, et de Carlyle, en mettant en évidence la relation entre le style et le tempérament de l'écrivain. En outre, Lee y analyse un point fondamental : l'étude de « L'Imagination approfondie » (« Penetrative Imagination »), caractérisant l'art d'écrire la fiction. Cela l'amène à poser la problématique de l'apprentissage de l'écriture : « Can Writing be Taught ? What Writers Might Learn ? » (V. Lee, *Words* : 275-313). C'est précisément sur l'art d'écrire la fiction que Kenneth Graham oriente son étude. Et son analyse nous paraît très intéressante, dans la mesure où il fait une étude comparative entre la critique littéraire de Vernon Lee et celle d'Henry James. Graham appuie son analyse sur l'essai de Lee, « The Craft of Words »,

²¹¹ K. Graham, *English Criticism of the Novel, 1865-1900*. London : Oxford University Press, 1965.

²¹² D. Lodge, *Language of Fiction* (1966). London and New York : Routledge Classics, 2001.

²¹³ « The same flexibility and tact may be found in the first chapter, 'On Literary Construction', which deserves the praise it receives in Kenneth Graham's *English Criticism of the Novel 1865-1900* (1965). » (R. A. Gettman, in V. Lee, *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (1923). Rpt. 1968: xvii)

paru en 1894, dans la *New Review*²¹⁴, ainsi que celui intitulé « On Literary Construction », publié en 1895, dans la revue *Contemporary*²¹⁵ :

The frequent appearance of the name of Vernon Lee (Violet Paget) has already testified to her interest in the novel, and her 'On Literary Construction', in the *Contemporary* for 1895, is the work of one who has thought deeply about the specifically technical problems of the novelist's art. Many *partial anticipations of Henry James's later criticism* are obvious – and, as regards her occasional *obscurities and contradictions*, it should be remembered that *James's own treatment of point of view is far from clear, and needed the later exegeses of Lubbock* and other disciples. [...] This essay ['on Literary Construction'], along with several others already referred to, was republished in *The Handling of Words* in 1923, a book which has received some notice in general terms; *but the significance of her early articles on the novel has never been recognised*, even in Peter Gunn's recent *Vernon Lee* (1964).

[...] Vernon Lee comes to the kernel of the matter: *the angle of narration*. [...] *the idea was developed by this critic twelve years before James's famous Prefaces to the New York Edition*, and twenty-six before Lubbock's *The Craft of Fiction*. (Kenneth Graham, 1965: 135-7. Nous soulignons.)

La relation du narrateur au personnage détermine le point de vue. Dans l'essai « On Literary Construction », Vernon Lee développe sa théorie du point de vue, ou « angle of narration » pour reprendre les termes de Graham. Il est intéressant de noter que ce dernier lève le voile sur une vérité : on a, à tort, attribué à Henry James, le mérite exclusif d'avoir inventé la théorie du point de vue (« Many partial anticipations of Henry James's later criticism »). Effectivement, Kenneth Graham donne la preuve de l'antériorité de l'exposition de cette technique par Vernon Lee en 1895, dans la revue *Contemporary*, alors que Henry James le fera douze ans plus tard, dans *The Art of the Novel* (« The New York Edition », 1907), où il publie les préfaces à ses romans. Selon Kenneth Graham, on a laissé dans l'oubli la publication des premiers articles et essais de Vernon Lee, dans les années 1890, ce qui explique qu'ils ont pu échapper à l'attention des critiques de l'époque. Il cite même le cas de Peter Gun qui ne mentionne que *The Handling of Words*, paru en 1923, ouvrage incluant « On Literary Construction » et d'autres essais. Dans son article « *The Handling of Words* : Reader

²¹⁴ « See also her analysis of 'style' in terms of psychological manipulation in 'The Craft of Words', *New Rev.* xi (1894): 571-80. » (Kenneth Graham 1965: 136, note 1).

²¹⁵ Kenneth Graham donne les références de cet article: *Contemporary* (1895) : p. 404-19 (K. Graham. 1965 : 135, note 1).

Response Victorian Style »²¹⁶, Christa Zorn adhère au point de vue de Kenneth Graham, en affirmant que cet ouvrage est le fruit de plus de trente ans d'analyse de l'écriture (« *The Handling of Words*, a collection of essays written over a time span of over 30 years (1891-1923) » [Zorn, dans Maxwell et Pulham, 2006 : 174]).

Par ailleurs, concernant les quelques idées « obscures ou contradictoires » que l'on peut trouver dans cet ouvrage de Lee, Graham fait remarquer que nul écrivain n'est à l'abri de ce défaut de construction littéraire. Comme il le souligne, les ouvrages de critique d'Henry James nécessitent l'éclairage de ses disciples, en particulier celui de Percy Lubbock, qui écrit *The Craft of Fiction*, 1921 (Voir *supra* : 153). A juste titre, Graham rend justice à Vernon Lee, en soulignant « l'originalité, la pertinence, et la dévotion » qu'elle porte « à l'écriture romanesque », que l'on perçoit à travers son écriture (« qualities of originality, reasonableness and devotion to the craft of novel-writing » [Kenneth Graham, 1965 : 138]). Pour sa part, David Lodge rejoint la position de Graham, en écrivant que *The Handling of Words* est « une remarquable réalisation [...] qui comprend, selon toute probabilité, les premiers exemples d'une minutieuse analyse méthodique, dans la critique anglaise. » (Lodge [1966], 2001 : xv. [Voir *supra* : 152. Notre traduction]). Aujourd'hui, Zorn joint sa voix à celles de Graham et de Lodge : « *The Handling of Words* is an important step in the history of reception theories. » (Zorn, dans Maxwell et Pulham, 2006 : 189).

Graham mentionne la notion d' « angle de narration » (Voir *supra* : 153). En fait, l'étude du point de vue indique la position du narrateur par rapport à son récit, et donc la vision des événements qui y sont relatés. Selon Wolfgang Iser, la technique narrative du point de vue est utilisée par John Bunyan (1628-1688), « précurseur du roman »²¹⁷. En effet, ce dernier est l'auteur de *Pilgrim's Progress* (1678), considéré comme une anticipation des développements de ce genre au XVIII^{ème} siècle²¹⁸. Il est vrai que Vernon Lee a le grand mérite d'avoir défini sa théorie du point de vue, dans un registre très moderne :

²¹⁶ C. Zorn, « *The Handling of Words* : Reader Response Victorian Style », in C. Maxwell and P. Pulham, 2006 : 174-92.

²¹⁷ W. Iser, *The Implied Reader*. New York : The John Hopkins university, 1974. « Bunyan as a precursor of the novel » (W. Iser 1974 : 3).

²¹⁸ « Bunyan's *Pilgrim's Progress* [...] an anticipation of eighteenth-century developments. » (W. Iser, 1974: 3).

There is yet another constructive question about the novel – the most important question of all [...]. This supreme constructive question in the novel is exactly analogous to that question in painting; and in describing the choice by the painter of the point of view, *I have described also that most subtle choice of the literary craftsman: choice of the point of view* whence the personnages and action of a novel are to be seen. [...] *For you can see a person, or an act, in one of several ways, and connected with several other persons or acts.* You can see the person *from no particular body's point of view*, or from the point of view of one of the other persons, or from the *point of view of the analytical, judicious author.* (V. Lee, *Words* : 19-20. Nous soulignons.)

Il est certain que l'analyse et l'identification des points de vue et des voix sont des clés de l'approche de la narration. Selon Vernon Lee, le choix du point de vue constitue le facteur le plus subtil de l'artiste littéraire : « You can see a person, or an act, in one of several ways, and connected with several other persons or acts. » Nous pouvons parler de proto-narratologie dans le cas de cette Victorienne, puisque ce terme sera introduit par les structuralistes, par exemple dans *L'Anthropologie structurale* (1958) de Claude Lévi-Strauss, ou dans *The Rhetoric of Fiction* (1961) de Wayne Booth, ou encore dans *Figures III* (1972) de Gérard Genette. En narratologie, l'expression « point de vue » est appelée « focalisation » par Gérard Genette, dans *Figures III* (1972)²¹⁹. Ce terme désigne la position du narrateur par rapport au personnage. Considérant l'esprit avant-gardiste de Lee, nous nous proposons d'examiner sa théorie sous l'éclairage de Gérard Genette. En premier lieu, Lee fait allusion au narrateur extradiégétique (« you can see the person from no particular body's point of view »). Dans ce cas, le narrateur décrit le personnage en montrant comment il se conduit (exposition des faits et des dialogues), selon la méthode dite « showing »²²⁰. Le narrateur ne communique au lecteur que ce qu'il peut observer du dehors de la conduite des personnages, et par conséquent il n'a pas accès à leur vie intérieure. C'est ce que Gérard Genette appelle « focalisation externe » (ou « vision du dehors ») : dans le récit, « le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage » (Genette, 1972 : 206).

Vernon Lee précise que cette technique narrative est surtout utilisée dans les romans d'aventure, et aussi dans les livres destinés aux enfants : « Most sensational

²¹⁹ G. Genette, *Figures III*. Paris : Seuil, 1973. Selon Genette, il existe trois types de « focalisation » : « la focalisation externe », la « focalisation interne », et « la focalisation zéro » (Genette, 1972 : 206-8).

²²⁰ « Showing » est opposé à « telling ». Voir Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms* (1984). Liban : Longman York Press (second revised edition), Librairie du Liban, 1992 : 263.

books and books for children [...] are virtually written from nobody's point of view ; and so are the whole of the Norse sagas, the greater part of *Homer* and the *Decameron*, and the whole of *Cinderella* and *Jack the Giant Killer*. » (V. Lee, *Words* : 21). Elle trouve écho chez Genette, citant les « romans d'aventures de Walter Scott à Jules Verne, en passant par Alexandre Dumas » (Genette, 1972 : 207). D'ailleurs, c'est ce que fait Vernon Lee elle-même, dans son roman historique *The Countess of Albany*, par exemple. Le chapitre introductif présente la jeune Louise de Stolberg (future comtesse d'Albanie), le jour de son mariage avec Charles Edward Stuart, comte d'Albanie. Cela suscite l'intérêt du lecteur, du fait que la romancière sait entretenir le mystère autour de la jeune héroïne :

On the Wednesday or Thursday of Holy Week of the year 1772, the inhabitants of the squalid and dilapidated little mountain towns between Ancona and Loreto were thrown into great excitement by the passage of a travelling equipage, doubtless followed by two or three dependent chaises, of more than usual magnificence. [...] The great traveller was the young Queen of England going to meet her bridegroom [...]. *What were, meanwhile, the thoughts of the beautiful little fairy princess, with laughing dark eyes and shining golden hair, and brilliant fair skin [...] behind the curtains of the coach?* (V. Lee, *The Countess of Albany*: 1-3. Nous soulignons.)

Le narrateur extradiégétique décrit l'ambiance inhabituelle régnant dans les petites villes montagneuses d'Italie, en 1772. Ainsi, les informations qu'il donne au lecteur sont relatives aux faits extérieurs : d'une part, l'arrivée de personnages importants, dans un luxueux équipage, et d'autre part, la description physique de la jeune mariée, regardant à travers les rideaux du carosse. Ce récit éveille la curiosité du lecteur, lorsqu'il s'interroge sur les pensées de la jeune héroïne (« *What were, meanwhile, the thoughts of the beautiful little fairy princess ?* »)

En second lieu, Lee expose la méthode dite « telling » où le narrateur explore la psychologie et la motivation des personnages:

Once you get a psychological interest, once you want to know, not merely *what* the people did or said, but what they thought or felt, the point of view becomes inevitable, for acts and words then come to exist only with reference to thoughts and feelings, and the question arises, Whose thoughts or feelings? (V. Lee, *Words*: 21)

En narratologie, l'identification du narrateur est extrêmement importante, parce qu'il est le maillon fictif entre l'écrivain et le lecteur. La modernité de l'écriture de cette Victorienne est mise ici en évidence : « Whose thoughts or feelings ? » (voir la citation de V. Lee, *supra* : 156). Il s'agit de la « focalisation interne » (ou « vision avec ») où « le narrateur ne dit que ce que sait le personnage » (Genette, 1972 : 206)²²¹. Notons que la « focalisation interne » est mieux rendue par l'usage du monologue. Vernon Lee l'utilise dans *The Countess of Albany*, dans le cas d'Alfieri: « In my mind, which is completely given up to the idea of glory, I frequently go over the plan of my life. I determine that at forty-five I will write no more, but merely enjoy the fame which I shall have obtained. » (V. Lee, *The Countess of Albany*: 69). Alfieri dévoile son égocentrisme : il s'imagine être exceptionnel et unique en son genre. A quarante-cinq ans, il n'aspire qu'à la célébrité, le seul but de sa vie. A travers ce type de « focalisation », on note la prédominance de « telling » par rapport à « showing ». C'est évidemment à l'écrivain que revient la tâche de construire le narrateur, tout comme il construit ses personnages :

The analytic novelist [...] studies them [the characters], will be able to see his personages only from his own point of view, telling one what they are (or what he imagines they are), not what they feel inside themselves; and, at most, putting himself at the point of view of one or two, all the rest being given from the novelist's point of view, as in the case of George Eliot, Balzac, Flaubert, and Zola. (V. Lee, *Words*: 29)

Vernon Lee définit le « romancier analytique » comme étant celui qui « étudie » ses personnages, c'est-à-dire qu'il examine les profondeurs de leur conscience, afin d'exposer leurs pensées intimes (« only from his own point of view »)²²², comme dans les romans de George Eliot, Balzac, Flaubert, et Zola. D'autre part, elle précise que la technique du romancier consiste à filmer la vision intérieure de ses personnages (« what they feel inside themselves »). Cette technique relève du réalisme psychologique, qui

²²¹ Genette précise qu'il peut y avoir trois types de « focalisation interne » : a) « fixe », c'est-à-dire avec une « restriction de champ » où nous ne quittons jamais le point de vue d'un personnage unique ; b) « variable », c'est-à-dire que « le personnage focal » peut passer d'un personnage à l'autre ; ou c) « multiple », lorsque « le même évènement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages » (Genette, 1972: 206-8).

²²² Comme Vernon Lee, E. M. Forster met l'accent sur l'importance de la voix de l'auteur: « The speciality of the novel is that the writer can talk about his characters as well as through them, or can arrange for us to listen when they talk themselves. He has access to self-communings, and from that level he can descend even deeper and peer into the subconscious. » (Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel* (1927). Harmondsworth, Middlesex (England) : Edited by Oliver Stallybrass, 1974 : 85-6.

puise ses racines dans les tragédies de Shakespeare (1564-1616), *Hamlet* (1600), *Othello* (1604), *King Lear* (1605), et *MacBeth* (1605). Au XVIII^{ème} siècle, de grands textes romanesques exposent les analyses psychologiques de Samuel Richardson (*Clarissa*, 1747) et d'Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749).

La période victorienne marque l'apogée du roman, genre où le réalisme psychologique est particulièrement exploité par Charlotte Brontë (*Jane Eyre*, 1847), Emily Brontë (*Wuthering Heights*, 1847), George Eliot (*Middlemarch*, 1872). Mais à la fin du XIX^{ème}, on assiste à une évolution du roman, compte tenu du contexte socio-culturel, et surtout du développement des sciences, en particulier celui de la psychologie (« la New Psychology »), et de la psychanalyse. Précisément, dans les chapitres suivants, nous montrerons comment les récentes découvertes dans ce domaine marquent un tournant dans l'histoire de l'écriture romanesque, au cours des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle, en France, en Angleterre et en Amérique du Nord. L'écrivain moderne attache moins d'importance à la description des paysages ou à la description physique des personnages, afin de mettre l'accent sur la conscience individuelle ou la conscience collective, comme dans les romans et les nouvelles de Joseph Conrad, Henry James, Vernon Lee, et Edward Morgan Forster, par exemple.

Dans notre étude de l'évolution de la psychologie, notre socle théorique se basera sur les textes fondamentaux de Pierre Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889)²²³, ceux de William James, *The Principles of Psychology* (1890)²²⁴, et ceux d'Edward Wheeler Scripture, *The New psychology* (1897)²²⁵. Nous concentrerons également notre attention sur le IV^e Congrès International de Psychologie, tenu à Paris du 20 au 26 août 1900, dont le compte rendu des séances et textes des mémoires est publié par les soins du Professeur Pierre Janet, en 1901²²⁶.

²²³ Le livre de Pierre Janet, *L'automatisme psychologique* est sous-titré : *Essai de psychologie expérimentale sur des formes inférieures de l'activité humaines*. Paris : Félix Alcan (éd.), 1889.

Nous citerons la récente publication, faite à Paris : L'Harmattan, 2005.

Le titre du livre de P. Janet est abrégé dans les citations : *L'automatisme psychologique*.

²²⁴ W. James, *The Principles of Psychology* (1890). London : Encyclopaedia Britannica, Inc. (William Benton, Publisher), 1988.

²²⁵ E. W. Scripture, *The New Psychology*. London : Walter Scott, Ltd., 1897.

²²⁶ P. Janet (sous la direction de). *IV^e Congrès International de Psychologie*. Tenu à Paris, du 20 au 26 Août 1900, sous la présidence du Professeur Th. Ribot, Professeur au Collège de France, et Membre de L'Institut de France. Paris : Félix Alcan (Editeur), 1901.

D'autre part, pour situer notre étude dans le contexte socio-culturel, nous nous référerons à Jean Pierrot (*L'imaginaire décadent*, 1977)²²⁷. Des échanges fructueux se font dans les cercles d'écrivains, en Angleterre et en Italie. Nous présenterons donc l'étude du cercle des James par Geoffroy-Menoux, « Henry James & Family: Eleven Unpublished Letters » (2003).

3.2 (d) – Le cercle des James et les pères fondateurs de la « New Psychology »

William James (1842-1910) est un éminent professeur américain : « In 1872, William was appointed instructor in physiology at Harvard. [...] In 1875, he gave a course on 'The Relation between Physiology and Psychology' and set up the first laboratory in America for experimenting in this field. » (W. James [1890], 1988. Note biographique : v). William James et son frère, Henry, fréquentent la communauté anglo-américaine d'Italie, et particulièrement les résidents ou les invités du cercle de Vernon Lee, à Florence : Charles Loeser, Thomas Sargent Perry and Ralph Barton Perry, Edith Wharton, Constance Fenimore Woolson, les Berenson, parmi tant d'autres. Sophie Geoffroy-Menoux décrit l'atmosphère de partage intellectuel qui règne dans le cercle littéraire d'Italie:

Henry James Sr.'s spiritualistic bend [...] indeed bloomed out into a flourishing « SPR connection, » as William James's lifelong friendship with Frederic W. H. Myers and professional involvement in psychical research show. The presence at I Tatti of William James's letters to Robert Pearsall Smith, and of numerous books which Myers had offered and inscribed to William James – Mary's books, according to the librarian – also testify to the close relationship between these two families and the intellectuals and artists who belonged to their circle. (Geoffroy-Menoux, 2003: 60-1)

La Villa I Tatti, à Florence, représente encore aujourd'hui un centre intellectuel ouvert aux recherches, comme en témoigne Geoffroy-Menoux. Elle y fait un compte-rendu de ses recherches sur la SPR (« Society for Psychical Research »), fondée en 1882 par Frederic William Henry Myers (1843-1901), Edmund Gurney et Henry Sidgwick, à Londres, et en 1884, en Amérique²²⁸. Myers est un érudit qui se distingue à la fois par sa philosophie et son intérêt pour la psychologie. En fait, il est en contact avec William

²²⁷ Concernant le contexte historique, nous nous référerons à Roland Marx (*Histoire de la Grande Bretagne* [1980], 1996. *Op. Cit.*)

²²⁸ Voir S. Geoffroy-Menoux, 2003: 64-7.

James, qui représente l'un des membres de la branche américaine de la SPR, dès sa création. Ce dernier en assume la présidence, de 1894 à 1896, sur la demande de l'un des membres très influent, Robert Pearsall Smith²²⁹. Selon William James, la fondation de la SPR marque un tournant important dans l'évolution de la psychologie. Cette fondation porte un grand intérêt aux phénomènes psychiques, au cours des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle :

During the second half of the 19th c., there was a great deal of interest in psychic phenomena, spiritualism, psychotherapy and extreme psychological states. F. W. H. Myers (1843-1901) [...] helped to found the Society of Psychical Research (1882). Drug and their effects, duality and double identity, dreams, madness, diabolism, the diabolic pact, black magic, witchcraft, the occult in general also aroused much interest. (Cuddon, 1992: 373)

Comme le constate Cuddon, les fondateurs de la « Society of Psychical Research » font des études sur les troubles mentaux en général (hystérie et folie), incluant les effets psychédéliques des drogues. Certains facteurs socio-culturels sont la cause du développement de tels phénomènes, au cours du XIX^{ème} siècle. L'Histoire de la société de la seconde moitié de ce siècle révèle la diminution progressive de la foi religieuse. Ainsi, dans *Histoire de la Grande-Bretagne*, Roland Marx, affirme que « l'irréligion caractériserait au moins 20% des chrétiens anglais, mais plus de 50% des citadins et des habitants des zones industrielles » (R. Marx [1980], 1996 : 208). Ce constat de R. Marx est valable pour la société française, si l'on se réfère à Jean Pierrot : « L'époque décadente coïncide avec l'apparition d'un courant de refus de cela même qui, à l'époque antérieure, avait accéléré la désaffection à l'égard de la religion, le positivisme et l'esprit scientifique. » (J. Pierrot, 1977 : 105). D'où une conception fondamentalement pessimiste de la vie et l'adhésion à l'existence d'un univers surnaturel. En outre, face à l'ennui, la lassitude, on cherche des dérivatifs (plaisirs compliqués dans la vie et dans l'art, snobisme, dandysme), et aussi des moyens d'évasions, tels que les drogues pour certains, ou bien l'occultisme et l'ésotérisme, pour d'autres. C'est pour cette raison que Jean Pierrot évoque « le développement de la mode de l'occultisme auquel on allait assister dans les vingt dernières années du siècle », et il affirme que le mouvement occultiste se manifeste à travers « le magnétisme et le spiritisme » (J. Pierrot, 1977 :

²²⁹ S. Geoffroy-Menoux, 2003: *Ibid.*

124). Cuddon abonde dans le même sens que lui (« the occult in general aroused much interest ». [Cuddon, voir la citation *supra* : 160])²³⁰. D'autre part, il fait état des recherches de la SPR dans le domaine de la parapsychologie (« psychic phenomena, spiritualism ». Cuddon, voir la citation *supra* : 160). Ils s'intéressent en particulier à la télépathie, la clairvoyance, la précognition, et la psychokinésie, qui constituent des phénomènes psychiques inexplicés.

En France, les recherches sont basées sur la psychologie expérimentale, domaine de psychiatres tels que Pierre Janet (1859-1947), qui soutient sa thèse de doctorat, dans *L'automatisme psychologique* (1889). A partir de 1890, il est nommé « directeur du laboratoire de psychologie de la clinique de la Salpêtrière dirigée par Charcot, à Paris » (Janet, 1901 : 20). Les découvertes sont utilisées en psychopathologie. Janet oriente ses études vers les névroses, la psychologie des conduites et la psychologie sociale²³¹. Grâce aux travaux de Charcot sur l'hypnotisme, écrit Durand (de Gros)²³² dans son mémoire, *Pluralité animale et animique chez l'homme* (1900), les psychologues hypnotistes et les psychiatres reconnaissent la « pluralité des consciences dans l'homme en ajoutant à la conscience proprement dite ce qu'ils ont appelé du nom de *Subconscience* (le Dr Pierre Janet), ou de *Conscience subliminale* (Frédéric Myers) » (Durand [de Gros], dans Janet 1901 : 650)²³³.

Pierre Janet (1859-1947) introduit le terme de « subconscience » dans son livre, *L'automatisme psychologique* (1889). Il y étudie « les formes élémentaires de la sensibilité et de la conscience » (Janet, 1889 [2005] : 3). Ses travaux s'attachent à décrire les formes inférieures de la vie mentale : catalepsie, hallucinations, pratiques spirites, instinct, habitude, passion... En premier lieu, il explique qu'il existe un ensemble de processus psychiques non accessibles au sujet conscient, qui sont des « phénomènes ignorés par le sujet même qui les éprouve et en apparence inconscients »

²³⁰ Le thème de l'occultisme trouve un terrain fertile dans la littérature de la fin-de-siècle. George Du Maurier, par exemple, publie *Trilby* (1894) dont l'un des personnages majeurs est le magnétiseur, Svengali. Et *Punch* illustre une scène de médiumnité inspirée par cette nouvelle (« In the configurations of 'The Tables Turned' » [Auerbach, 1982 : 21]).

²³¹ Lors du IV^e Congrès International de Psychologie qui se tient à Paris, en 1900, P. Janet présente, avec le Dr F. Raymond, un mémoire intitulé « Un cas du rythme de Cheyne-Stroke dans l'hystérie. Influence de l'activité cérébrale sur la respiration » (Janet, 1901 : 524-535)

²³² Durand (de Gros) est membre de ce congrès, où il présente son mémoire, *Pluralité animale et animique chez l'homme*.

²³³ Dans son mémoire, Durand (de Gros) rend hommage à « Mr Pierre Janet », et aussi à « M. Frédéric Myers, dont les études très remarquées forment la matière de plusieurs volumes des *Proceedings of the Society for Psychical Research* » (Durand (de Gros) dans Janet 1901 : 650)

(Janet, 1889 [2005] : 225). Selon lui, les processus relevant de l'automatisme psychologique proviennent d'un défaut de synthèse des éléments constitutifs du champ de la conscience : par exemple, le sommeil, le rêve, le somnambulisme, l'instinct, et l'intuition chez le sujet sain, ou les catalepsies chez le sujet malade. En outre, il entend par « acte inconscient une action ayant tous les caractères d'un fait psychologique sauf un, c'est qu'elle est toujours ignorée par la personne même qui l'exécute au moment où elle l'exécute » (Janet, 1889[2005] : 224-5). Toutefois, le psychiatre pense qu'il faut dépasser le stade de l'étude « des phénomènes inconscients [...] d'une manière théorique », comme dans le cas de « beaucoup de philosophes, en Allemagne surtout », notamment « dans le grand traité de Hartmann sur l'inconscient » (Janet, 1889 [2005] : 226). Il cherche donc à constater d'une manière expérimentale l'existence et les propriétés des phénomènes inconscients et ignorés par le sujet. Ainsi, poursuivant son étude sur l'« exécution des suggestions posthypnotiques », il déclare : « Ces phénomènes semblent appartenir à *une conscience particulière au-dessous de la conscience normale* de l'individu. [...] Nous ne ferons que résumer ces observations en appelant désormais ces actes *des faits subconscients* »²³⁴ (Janet, 1889 [2005] : 265. Nous soulignons). Janet met ainsi en évidence la « pluralité des consciences », et surtout un seuil inférieur de la conscience constituant « la subconscience ». En outre, il révèle la participation de la subconscience à la génération de nos souvenirs, nos idées, nos connaissances, nos sentiments, nos désirs, et nos déterminations. C'est ce qu'il appelle « cette force automatique qui veut maintenir immuables les émotions et les perceptions du passé » (Janet, 1889 [2005] : 487). Ce travail de recherches magistrales fonde la psychologie dynamique et la psychopathologie moderne, sur des bases nouvelles.

Quant à Frederic William Henry Myers, il concentre son attention sur ce qu'il appelle « la conscience subliminale » (c'est-à-dire qui est inférieure au seuil de la conscience), dans *Science and a Future Life* (1893), et *Human Personality and its Survival Bodily Death*, publié à titre posthume en 1903. D'une part, il soutient que des processus psychiques se manifestent dans l'esprit humain, perceptions qui échappent à la conscience, par exemple les hallucinations. D'autre part, il considère que l'esprit est une réalité indépendante et supérieure. Partisan du spiritualisme, il s'inscrit dans le droit

²³⁴ Le Chapitre I de la deuxième partie de l'ouvrage du Dr Janet, *L'automatisme psychologique*, est intitulé « Les actes subconscients ».

fil de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel (1807)²³⁵. En effet, Myers expose ses travaux sur le monde spirituel, dans *Human Personality and its Survival of Bodily Death*, notamment « l'inconscient de l'esprit » humain (« the unconscious mind »). Selon lui, l'esprit humain est capable d'expériences suprasensibles, par exemple l'extase mystique. Il croit en l'existence d'une relation entre le monde sensible et le monde supraterrrestre, et aussi en la possibilité d'une survivance de l'âme après la mort.

C'est aux études de Myers et à celles des autres chercheurs de la SPR, publiées dans les *Proceedings of the Society for Psychical Research* que fait référence Théodule Ribot, président du IV^e Congrès International de Psychologie qui a lieu à Paris, du 20 au 26 août 1900. Il en donne son point de vue : « les phénomènes que la Société de Londres a proposé d'appeler 'supra-normaux' – terme mieux approprié que surnaturel, – sont les parties avancées, aventureuses de la psychologie expérimentale, mais non les moins séduisantes » (Ribot, dans Janet 1901 : 46)²³⁶. Il attire ainsi l'attention sur la complexité de l'activité mentale, qui fait l'objet des recherches dans le domaine de la psychologie expérimentale, au cours des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle.

Dans son ouvrage *The Principles of Psychology* (1890), William James définit la psychologie comme étant « la science de la vie mentale », dont les « méthodes sont l'introspection, l'expérimentation, et la comparaison » (W. James [1890], 1988 : 1 et 120-9. Notre traduction). Le théoricien pose ainsi les bases de la « New Psychology », qui est définie par le professeur Edward Wheeler Scripture, dans *The New Psychology* (1897)²³⁷ :

²³⁵ Dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1807), Georg Wilhem Friedrich Hegel (1770-1831) définit la phénoménologie comme l'expérience que la conscience fait du monde, et d'elle-même dans son rapport au monde. Il considère que le monde n'est qu'une émanation de la subjectivité et il vise à décrire les « phénomènes » et les mouvements de la conscience qui les appréhende. Il désigne par « phénomènes » ce qui est perçu par les sens, ce qui apparaît à la conscience dans le temps ou dans l'espace, par opposition à ce qui « est », à la chose en Soi (appelée le « noumène » depuis Kant).

²³⁶ Les thèmes de la double personnalité (« duality and double identity »), « les rêves, la folie », les hallucinations, « le démonisme » (thème en vogue au Moyen Age), et l'occultisme en général, foisonnent dans la littérature du XIX^{ème}, dont l'exemple le plus original est *Faust* (1808) de Goethe.

A la fin du XIX^{ème} siècle, les champs d'investigation des écrivains de la fiction fantastique sont élargis, dans la mesure où ils allient l'ésotérisme, le surnaturel, et la psychanalyse qui va naître sous l'impulsion de Freud, à la fin du XIX^{ème} siècle. Notons aussi que Freud fait une intéressante étude de *Die Elixiere des Teufels* (*Les Elixirs du diable*, 1815-16), « riche en descriptions magistrales d'états mentaux pathologiques » : voir Freud, (1916-1920), Rpt. 1996 : 191.

²³⁷ Vernon Lee en possède un exemplaire dans sa bibliothèque personnelle. Elle l'a également légué le livre de Scripture à la bibliothèque du British Institute de Florence.

How about the claim [...] that the old method must be replaced by a new one? This can be granted to the psycho-physiologist. A new method, a natural-science method, has been found; it is the method of psychological experiment. It might long ago have been foreseen that some blunder must be the cause of the strife between the introspectionists and the psycho-physiologists. [...] The introspectionist would maintain a true science of mind apart from physiology; and rightly so. No physiological experiments or methods can ever reveal a mental act. The psycho-physiologists were animated with the desire for truly scientific work to replace the inaccuracy of the introspectionists; and rightly so. The new psychology gives both what they wish: a purely mental science founded on careful experiment and exact measurement. (Scripture, 1897: 14)

La « New psychology » réconcilie les partisans de l'introspection (« the introspectionists ») et ceux de la « psycho-physiologie » (« the psycho-physiologists »), en établissant « une science purement mentale » basée sur les expériences faites dans les laboratoires. En fait, W. James souligne que la méthode expérimentale est née en Allemagne, à partir des travaux de Weber, Fechner, Vierordt, et Wundt, fondateurs de la « psycho-physiologie »:

Psychology is passing into a less simple phase. Within a few years what one calls a microscopic psychology has arisen in Germany, carried on by experimental methods [...]. Germans such as Weber, Fechner Vierordt, and Wundt [...] brought into field an array of younger experimental psychologists, bent on the studying of the elements of the mental life. [...] The principal fields of experimentation so far have been the connection of conscious states with their physical conditions, including the whole of brain-physiology [...] together with what is technically known as 'psycho-physics', or the laws of correlation between sensations and the outward stimuli by which they are aroused. (William James [1890], 1988 : 126)

La « psycho-physiologie » est définie par W. James comme étant la science déterminant « les lois de corrélation entre les sensations et les stimuli extérieurs », qui sont les causes des états mentaux chez le sujet. Le cerveau devient le centre du « champ d'expérimentation » (« The principal fields of experimentation so far have been the connections of conscious states with [...] brain-physiology »). Léon Denis²³⁸ rejoint sa position : « L'étude de l'âme, du domaine de la métaphysique et des purs concepts, est passée à celui de l'observation et de l'expérience. » (L. Denis, dans P. Janet 1901: 614).

²³⁸ Léon Denis est le président de la Société d'Etudes Psychiques de Tours (France), auteur du mémoire « Psychologie Expérimentale. Phénomènes d'extériorisation et de dédoublement », présenté à l'occasion du IV^e Congrès International de Psychologie à Paris, en 1900. (Janet, 1901 : 614-20)

Aussi peut-on penser que les contacts privilégiés que Vernon Lee et Henry James entretiennent avec les scientifiques, en particulier avec William James, ont un impact certain sur leur écriture. Nous nous proposons donc d'examiner le regard que ces écrivains portent sur les découvertes scientifiques dans le domaine de la conscience et de la subconscience. De toute évidence, le réalisme psychologique va évoluer considérablement, compte tenu des découvertes de la « New Psychology ».

3.2 (e) – Etude comparative : l'évolution du réalisme psychologique dans l'écriture de Vernon Lee et dans celle d'Henry James

Le réalisme psychologique (ou réalisme subjectif) est orienté vers l'écriture de la modernité. Comme nous le démontrerons, l'écrivain de la fin du XIX^{ème} siècle met en pratique le réalisme subjectif, où on est au plus près de la conscience des personnages, alors que dans le réalisme objectif, on est au plus près des faits. Cela est perçu dans les textes de Vernon Lee et ceux d'Henry James.

Nous concentrerons notre attention sur la théorie de William James, « The Stream of Consciousness », telle qu'elle est développée dans *The Principles of Psychology* (1890. Chapitre IX). Selon le théoricien, les innombrables pensées et les sentiments traversent l'esprit de l'homme, non pas en une succession d'idées, mais comme l'eau d'un ruisseau : « Consciousness [...] let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life » (W. James [1890], 1988 : 155). Pour lui, la pensée de chaque individu constitue un flot continu dans la conscience, telle une rivière, au sens métaphorique. Notre étude comparative montrera l'influence de la théorie de William James sur l'écriture de Vernon Lee et celle d'Henry James.

- Vernon Lee : le réalisme subjectif, dans le contexte de la « New psychology »

Les membres de la SPR publient leurs articles dans *Journal* et dans *Proceedings of the Society for psychical Research*, dès 1882 (Janet, 1901 : 650). Sans aucun doute, Vernon Lee les a lus. Elle est même invitée par Edmund Gurney à assister à l'une des conférences organisées par la SPR : « I went to a meeting of the Psychical Research for which Gurney sent me tickets. » (V. Lee, *Letters* : 176). Compte tenu de l'intérêt que porte Vernon Lee pour la psychologie, il n'est pas étonnant qu'elle fasse preuve d'esprit

avant-gardiste dans l'écriture de *Miss Brown*, publié en 1884. Outre les théories de William James, nous nous baserons sur celles de Freud (*Œuvres complètes. Psychanalyse* [1921-1923], 1991 ; et [1899-1900], 2003)²³⁹. Et nous nous référerons aussi à celles du Dr R. D. Laing, *Self and Others* (1971)²⁴⁰, afin de montrer la modernité de l'écriture leeiienne.

Dans *Miss Brown*, Vernon Lee se base sur la psychologie introspective pour dévoiler la réalité de Walter Hamlin, esthète superficiel, dillettante et sans contact réel avec la vie. D'autre part, elle y fait une analyse psychologique d'Anne Brown, pour décrire ses tourments intérieurs. Par conséquent, nous concentrons notre attention sur ces deux personnages. Vernon Lee ouvre la première page de son roman par un monologue introspectif, dans lequel le narrateur traduit le mal de vivre de Walter Hamlin :

It was melancholy to admit that Italy also had ceased to interest him, thought Hamlin [...]. He [Walter Hamlin] *tried to realise the time* when all these things had given him a thrill, had *gone to his head* [...]. *The world* was a pale and prismatic mist, full of *vague, formless ghosts*, in which it was possible to see only as far as to-day; and, indeed, *why wish to see that paler to-day called to-morrow?* [...] It had given him a kind of little shock to see Melton Perry again, after those twelve or thirteen years [...]. *Poor old Perry! Absurd days those were, thought Hamlin* [...]. Still the sight of Perry had brought back to him that recurring sense that all those absurd lads of long-gone days [...] had had a something, a spontaneity, an aristocratic fibre, a sort of free-bornness, which he missed among the clique-and-shop aestheticism with which he now associated [...]. *Professional poetry! Professional art! faugh ! thought Hamlin.* (V. Lee, *M. B.* I : 1-7. Nous soulignons.)²⁴¹

L'auteur met en pratique la « focalisation interne » (Genette 1972, voir *supra* : 157), ce qui permet au narrateur d'explorer les moindres recoins de la conscience de Walter, où il évoque sa jeunesse à travers le prisme de ses souvenirs (« vague formless ghosts »). Dans sa mémoire défilent les vagues images de son passé (« the time when these things

²³⁹ S. Freud, *Œuvres complètes, Psychanalyse*. Edité par A. Bourguignon, P. Cotet, et J. Laplanche. Paris : Presses Universitaires de France. a) Tome XVI (1921-1923), publié en 1991 ; b) Tome IV (1899-1900), publié en 2003.

²⁴⁰ R. D. Laing, *Self and Others* (1961-1969). Traduit de l'anglais par Gilberte Lambrichs, sous le titre *Soi et les autres*. Paris: Gallimard, 1971.

²⁴¹ Le monologue, qui traduit au mieux les tourments intérieurs dans la tragédie (avec Racine et Shakespeare) et dans les romans (par exemple *Tristram Shandy* de Sterne, publié entre 1760 et 1767), évolue en monologue introspectif dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, ou encore dans *La Bête Humaine* (1890) d'Emile Zola.

had [...] gone to his head »). L'auteur a recours au style indirect libre: « Why wish to see that paler to-day called to-morrow? », « Poor old Perry ! Absurd days those were », « Professional poetry ! Professional art ! faugh ! ». Perdu dans le flot de ses pensées, Hamlin peut être considéré comme « the Thinker », mentionné par W. James dans *The Principles of Psychology* (1890) :

The stream of thought being of *con*-sciousness, [...] it might be better called a stream of *Sciousness* pure and simple, thinking objects [...] what it calls a 'Me,' and only aware of its 'pure' Self in an abstract, hypothetic or conceptual way. Each 'section' of the stream would then be a bit of sciousness or knowledge of this sort, and contemplating its 'me' and its 'not-me' as objects which work out their drama together, but not yet including or contemplating its own subjective being. The sciousness in question would be the *Thinker*. (W. James [1890], 1988 : 196)

W. James décrit l'aventure intérieure qui se déroule dans l'esprit de chaque individu (« The stream of thought being of *con*-sciousness »). Le sujet pensant est désigné par le terme « Me » (le Moi). Le « Penseur » (« the Thinker ») se livre à une introspection (« contemplating its 'me' and its 'not-me' as objects which work out their drama together »). En fait, le théoricien souligne la complexité de l'être humain en opposant les deux facettes de sa personnalité. Cette dualité repose, d'une part, sur la nature intrinsèque de l'homme, le Moi (« its me », « that pure principle of personal identity » [W. James, 1890. Rpt. 1988 : 213]) et d'autre part, sur son éducation ainsi que le milieu où il vit (« its not-me »). Cette expression correspond au « Moi social » pour reprendre les termes de W. James (« the social Self » [W. James, 1890. Rpt. 1988 : 189]). En effet, selon le théoricien, le flot de nos pensées dépend des caractères constitutifs de notre vie subjective (« constituents of the 'Self,' material, social, or spiritual » [W. James, 1890. Rpt. 1988 : 195]). C'est précisément cette dualité qui cause les conflits intérieurs au sein de la conscience, compte tenu des sentiments d'un individu, aussi bien que son attitude et ses réactions (« objects which work out their drama »). Le « Moi », instance psychique qui arbitre les conflits intérieurs, est alors appelé « Ego »²⁴² (« pure Ego or Thinker » [W. James, 1890. Rpt. 1988 : 208]). Dans le cas de Walter Hamlin, il laisse

²⁴² Selon la théorie freudienne, le Moi est l'arbitre entre le « ça » (ensemble des pulsions inconscientes), le « Surmoi » (moyen de défense contre les pulsions), et les impératifs de la réalité (Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse*. Tome XVI [1921-1923]. Paris : Presses Universitaires de France, 1991 : pp. 255-263)

libre cours à ses pensées, révélant sa superficialité, son hypocrisie et surtout son dédain envers les esthètes de La Confrérie des Préraphaélites (« the clique-and-shop aestheticism »). A travers ce flot de pensées, le lecteur découvre donc l'Ego et le paraître de ce personnage.

Pour faire revivre les souvenirs de Walter Hamlin, la romancière a recours à la rétrospective, une technique narrative souvent utilisée au théâtre, mais aussi dans le roman et la nouvelle du XIX^{ème} siècle (« The retrospect is [...] a dramatic device [...] of this sort of folding back of the narrative, and the use of small artifices for shortening the narrative » [V. Lee, *Words* : 18-9). On retrouve le même point de vue chez Sartre²⁴³, citant parmi « les procédés nouveaux » utilisés par les romanciers du XIX^{ème} siècle, « le recours curieux au style de théâtre » (Sartre [1948], 2008 : 150-166). Le théoricien précise qu' « il s'agit évidemment de rendre le lecteur contemporain de l'action comme le spectateur l'est pendant la représentation » (Sartre, [1948], 2008 : 167).

L'étude psychologique constituant la base de l'intrigue de ce roman est conçue selon une écriture particulièrement moderne. En effet, la première partie (volume I) est écrite du point de vue de Walter Hamlin, dont le regard décrit à la fois l'aspect physique et les attitudes d'Anne Brown. En fait, le narrateur la présente dans un mutisme permanent, qui a une signification métaphorique : il traduit son impuissance face à sa condition de servante. Mais dans les volumes II et III, le lecteur se rend bien compte que l'auteur déplace le centre de focalisation vers la jeune héroïne. Ce sont ses réactions psychologiques qui développent à la perfection le fil de l'intrigue, créant ainsi le dynamisme du roman. A travers son regard critique, on peut mieux cerner les germes des tensions au sein de la société, concernant la relation entre les hommes et les femmes, tant dans la sphère privée que dans la sphère publique. Christa Zorn exprime la même opinion, lorsqu'elle écrit qu'Anne Brown représente « the focalizer », dans presque tout le roman²⁴⁴. En outre, la théoricienne démontre que Vernon Lee utilise le « point de vue naïf » d'Anne Brown pour mettre en évidence la vraie nature de Walter Hamlin²⁴⁵. En effet, la jeune fille le croit bienveillant et généreux à son égard, alors qu'il ne pense qu'à la manipuler à des fins personnelles : il veut faire d'elle son modèle

²⁴³ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Paris : Editions Gallimard, 2008.

²⁴⁴ C. Zorn fait référence au point de vue ou « focalisation » (terme utilisé par Genette) : « She is the 'focalizer' (Genette) of most of the book. » (C. Zorn, 2003 : 117).

²⁴⁵ « From her naïve viewpoint, Anne can only perceive Hamlin's generosity without any visible profit for himself as an unselfish act. » (C. Zorn, 2003: 125)

et l'objet de sa vanité, parce qu'elle incarne le style de la beauté préraphaélite, « la belle et sombre idôle païenne » digne de figurer dans l'Athenaeum²⁴⁶ (V. Lee, *M. B.* I : 24-5).

Effectivement, c'est la vision limitée d'Anne que Vernon Lee donne au lecteur, au début du roman. Mais, peu à peu, « ce point de vue naïf » fait place à un point de vue ironique, lorsque l'auteur donne voix à la jeune gouvernante. En effet, cette dernière évolue en une « lady esthète », dont l'esthétisme ne peut pourtant présenter aucune empathie avec celui de la « Confrérie préraphaélite » londonienne, fondée par Walter Hamlin. C'est à travers sa voix que la vision étroite et aveugle du mouvement préraphaélite est mise en évidence : la jeune fille voit dans ce processus psychologique, une véritable perversion du goût artistique chez les esthètes, qu'elle juge « faux et émasculé » (V. Lee, *M. B.* II : 83).

D'autre part, Vernon Lee met l'accent sur le déplacement de l'intérêt de l'écrivain vers la conscience du personnage, dans son exposition du point de vue, où elle parle du « point de vue judicieux de l'auteur analytique » :

I incline to believe that the characters in a novel which seem to us vital are those which to all appearance have never been previously analysed or rationally understood by the author, but, on the contrary, those which, connected always by a similar emotional atmosphere, have come to him as realities; realities emotionally born in upon his innermost sense. (V. Lee, *Words*: 22)

Pour Vernon Lee, il ne s'agit pas d'étudier superficiellement des personnages, mais de les considérer comme des entités vivantes, capables d'exprimer leurs émotions les plus intimes. La vision intérieure du personnage par le narrateur omniscient se fait davantage sentir dans l'analyse psychologique mettant en relief la tragédie d'Anne Brown. La jeune fille est rongée par un drame intérieur dans un registre cornélien. L'intrigue se noue à partir du moment où elle voit « la nécessité de prendre une décision » (V. Lee, *M. B.* III : 265). Faut-il sauver Mr Hamlin des griffes de Sacha, après avoir appris la fin tragique de Constantine Bulzo, selon les confidences de Perry Melton (l'ami de Walter Hamlin)? Mais n'est-ce pas une aliénation de sa liberté ? Tel est le nouveau dilemme qui s'impose à elle.

²⁴⁶ « Athenaeum » (mot grec) : temple d'Athéna, où se disputaient des concours de poésie (P. Robert, *Le Nouveau Petit Robert*. Montréal (Canada): Dicorobert, 1993: 145).

La jeune fille passe par différents niveaux de bouleversement intérieur : tout d'abord, un sentiment d'anéantissement – (« her mind, her soul [...] dissolving into nothingness » [V. Lee, *M. B.* III: 281]) –, puis la révolte intérieure, mêlée d'une folle colère (« to become the wife of Sacha's lover ! » [V. Lee, *M. B.* III: 281]). En fait, le choix que doit faire la jeune héroïne (épouser Walter Hamlin ou ne pas l'épouser) la met dans une situation aporétique. Anne Brown est finalement victime d'une dépression nerveuse (« nervous prostration » [V. Lee, *M. B.* III: 163-4]). Et cela génère chez elle un enfermement psychologique se terminant par sa désintégration psychique, puisqu'elle a l'impression que son esprit et son âme sont réduits à néant (« dissolving into nothingness »). La jeune héroïne expérimente le schème du « double lien », qui est celui de l'aliénation tel qu'il est développé par Laing, dans *Self and Others* (1961-1969)²⁴⁷ : « Un groupe de chercheurs de Palo Alto a décrit un schème bien connu aujourd'hui sous le nom de 'double lien'. [...] La 'victime' est prise dans un enchevêtrement d'injonctions paradoxales, ou d'attributions ayant force d'injonctions, où il lui est impossible de se conduire comme il faut. [...] Bateson et ses collaborateurs [...] avancent l'hypothèse qu'il y aura effondrement chez n'importe quel individu de la capacité d'établir une distinction entre les types logiques, chaque fois que se produit une situation de 'double lien'. » (R. D. Laing, [1961-1969], 1971 : 181-3)

Par conséquent, l'analyse psychologique d'Anne Brown révèle la maîtrise d'une écriture de l'intériorité par l'auteur, dans le droit fil du réalisme psychologique. Lee explore le centre de la conscience de la jeune fille. Or, les recherches expérimentales de W. James l'amènent à parler d'une « partie nucléaire » de la conscience, qui est le centre de contrôle de nos actes :

These characters would naturally keep us from introspectively paying much attention in detail, whilst they would at the same time make us aware of them as a coherent group of processes, strongly contrasted with all the [...] other constituents of the « Self, » material, social, or spiritual [...]. It is as if all that visited the mind had to stand an entrance-examination, and just show its face so as to be either approved or sent back.

These primary reactions are like the opening or the closing of the door. [...] they are the permanent core of turnings-towards and turnings-from, of yieldings and arrests, which naturally seem central and interior [...] It would not be surprising, then, if we were to feel them as the birthplace of conclusions and the starting

²⁴⁷ Le Docteur laing développe le schème du « double lien », à partir des travaux de G. Bateson, D. D. Jackson, J. Haley, et J. Weakland (Laing [1961-1969], 1971 : 181-3).

point of acts, or if they came to appear as what we called a while back the « sanctuary within the citadel » of our personal life. (William James [1890], 1988: 195)

William James emprunte à Wilhelm Wundt la très belle métaphore « du sanctuaire à l'intérieur de la citadelle » (« the sanctuary within the citadel »), pour désigner la structure et le fonctionnement de la conscience. En fait, il explique clairement qu'il existe une coïncidence de point de vue entre sa théorie et celle de Wundt (« Wundt's account of self-consciousness deserves to be compared with this. » [W. James, 1890. Rpt. 1988: 195]). D'une part, le mot « sanctuaire » évoque le secret, et d'autre part, la « citadelle » est un lieu protégé (« like the opening or the closing door »). Tous les tourments intérieurs sont traduits par le champ sémantique : « core of turnings-towards and turnings-from, of yieldings and arrests ». Il y a en quelque sorte une mise au point au centre de la conscience, avant que l'être humain prenne des décisions (« primary reactions ». Précisément, c'est ce que William James désigne par les termes « adjustments and executions » (W. James [1890], 1988: 195), et que Freud appellera « censure », en 1899. Ce dernier fait état de l'existence de « deux sortes d'inconscient »: le préconscient qu'il désigne sous l'abréviation *Pcs*, et l'inconscient, *Ics* (Freud [1899-1900], 2003: 670). Le premier a la fonction de « censure », puisqu'il « ne fait que barrer l'accès à la conscience » [...], mais « il domine aussi l'accès à la motilité volontaire et dispose du pouvoir d'émettre une énergie d'investissement mobile dont une partie nous est familière en tant qu'attention » (Freud [1899-1900], 2003 : 670). Cela peut s'appliquer au cas d'Anne Brown, dans le roman de Vernon Lee, *Miss Brown* (1884): après la révolte, vient une prise de conscience qui la conduit à résoudre sa crise existentielle. A travers une franche anamnèse, elle se remémore ce qui s'est passé pendant les cinq années où elle a connu un développement individuel considérable : « Hamlin had done everything for her; he had turned what she looked back upon with horror, as a kind of intellectual and moral death, into life. [...] He had done, she felt assured, what no other man had ever done for a woman. » (V. Lee, *M. B.* III : 266). La jeune héroïne est catholique et écoute alors la voix de sa conscience, à travers un long monologue introspectif : « This fate *must* be averted, Hamlin *must* be saved. » (V. Lee, *M. B.* III : 284).

On constate ainsi l'intérêt que Vernon Lee attache à l'étude psychologique, et surtout son anticipation sur les nouveaux procédés littéraires. En effet, on ne peut que souligner la modernité de l'écriture de Lee, considérant l'importance du monologue introspectif à la fin du XIX^{ème} siècle²⁴⁸. Cette technique évoluera progressivement vers le monologue intérieur, au XX^{ème} siècle, où le réalisme psychologique atteint alors son apogée²⁴⁹. Pour sa part, Henry James développe la notion du « centre of consciousness », qu'il expose dans les préfaces à ses romans, réunies dans *The Art of the Novel* (1907)²⁵⁰. Nous nous proposons donc d'examiner sa théorie, dans le contexte de la fin du XIX^{ème} siècle.

- Henry James : le réalisme subjectif, dans le contexte de la « New psychology »

Le « centre of consciousness » est défini par Henry James, de la manière suivante :

The centre of interest throughout *Roderick* is in Rowland Mallet's consciousness, and the drama is the very drama of that consciousness [...] connected intimately with the general human exposure, and thereby bedimmed and befooled and bewildered, anxious, restless, fallible, and yet to endow it with such intelligence that the appearance reflected in it, and constituting together there the situation and the story, should become by that fact intelligible. (Henry James [1907], 1962: 16. Nous soulignons.)

« The centre of consciousness » est traduit par « intelligence centrale » par Marie-Françoise Cachin (Cachin, dans Geoffroy-Menoux 1998 : 271-8). Pour Henry James, « le centre d'intérêt » (« the centre of interest ») d'un personnage se trouve dans sa conscience, par exemple celle de Rowland Mallet, personnage central de son roman *Roderick Hudson* (1875). La conscience est le lieu de la dramatisation (« the very drama of that consciousness »), parce qu'elle joue le rôle de réflecteur de l'attitude et de la réaction des personnages. Sur ce point, il semble bien que Henry James ait trouvé son inspiration dans l'ouvrage de William James *Principles of Psychology* (« [...] its 'me'

²⁴⁸ E. Zola conçoit le projet de roman expérimental (*Le Roman expérimental*, 1880), où il expose les confrontations de l'hérédité et du milieu. Il utilise le monologue introspectif comme écriture de l'intériorité.

²⁴⁹ Le monologue intérieur est associé au « Stream of Consciousness » (courant de conscience), développé par W. James, dans *The Principles of Psychology*, 1890 (Voir *supra* : 162-3). Cette théorie sera vraiment utilisée et développée comme technique narrative dans *Ulysses* (1922) de James Joyce, et *The Waves* (1931) de Virginia Woolf, par exemple, construits entièrement sur le monologue intérieur.

²⁵⁰ H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces* (1907). New York: Charles Scribner & Sons, 1962.

and its 'not-me' as objects which work out their drama together » (W. James [1890], 1988: 196. Voir *supra*: 167). « The centre of consciousness » représente donc « le miroir » des sentiments du personnage, tout comme chez un être humain. Ainsi, dans *What Maisie Knew* (1897), Henry James centre le point de la dramatisation dans la conscience d'une petite fille, « léger vaisseau de conscience »²⁵¹. Il précise que, dans ce cas, il s'agit d'une « conscience limitée », et plus précisément d'un « centre ironique extraordinaire »²⁵², car ses propos pleins d'innocence conduisent le lecteur à déceler la vraie nature des autres personnages, en particulier celle de sa famille. En fait, cela correspond à ce qu'écrit Vernon Lee, concernant le cas particulier de l'analyse basée sur la conscience d'un personnage ou deux seulement (« at the point of view of one ou two [characters] » [V. Lee, *Words* : 29 ; voir *supra* : 157]). Le « centre ironique », mentionné par Henry James, est également perçu à travers la conscience d'Anne Brown, présenté selon le « point de vue naïf » et le point de vue ironique de la jeune héroïne de *Miss Brown* (Voir *supra* : 168).

D'autre part, le mot « centre » semble également être suggéré à Henry James par la théorie de William James : « The nuclear part of the Self, intermediary between ideas and overt acts » (W. James [1890], 1988 : 194-5). Par conséquent, cette « partie nucléaire » de la conscience est le centre du contrôle de nos actes. Et lorsque l'individu perd le contrôle de la raison (et donc le contrôle de ses actes), il est sujet à des déséquilibres mentaux entraînant des troubles de comportement. Dans ce cas, la folie peut se manifester sous tous les aspects : mégalomanie, névrose, psychose, aberration, bizarrerie, bêtise... C'est précisément ce qu'écrit Henry James :

I confess I never see the leading interest of any human hazard but in a consciousness (on the part of the moved and moving creature) subject to fine intensification and wide enlargement. It is mirrored in that consciousness that the gross fools, the headlong fools, the fatal fools play their part for us. (Henry James [1907], 1962 : 67)

²⁵¹ Dans *The Art of the Novel* (1907), H. James parle de l'enfant en utilisant une métaphore, « my light vessel of consciousness » (H. James [1907], 1962 : 143). Il précise que les enfants traduisent leur vision du monde avec une acuité plus grande que celle des adultes.

²⁵² « The most delightful difficulty would be to make and to keep her [Maisie's] so limited consciousness the very field of my picture [...]. She is not only the extraordinary 'ironic centre' I have already noted; she has the wonderful importance of shedding a light far beyond any reach of her comprehension. » (H. James [1907], 1962: 144-7)

Pour Henry James, il faut regarder au plus profond de l'être humain pour découvrir le mécanisme de ses comportements : sa conscience, scène où se joue son destin. En effet, l'observation des comportements d'un individu permet de comprendre ses motivations conscientes ou inconscientes (« The gross fools, the headlong fools, the fatal fools play their part for us »). Selon Henry James, la bêtise de l'homme peut parfois être poussée à son paroxysme (« intensification and wide enlargement ») : l'aveuglement, la déraison et le manque de bon sens peuvent causer sa perte. C'est en ce sens qu'il fait allusion au thème de la folie, particulièrement apprécié par « les plus subtiles peintres de la vie, Shakespeare, Cervantès, et Balzac, Fielding, Scott, Thackeray, Dickens, George Meredith, George Eliot, Jane Austen » (Henry James [1907], 1962 : 67. Notre traduction).

De Don Quichotte à Hamlet, l'éventail de la folie prend une ampleur considérable: absence de raison, divagations, hallucinations, pulsions meurtrières. Dans certains cas, la folie se manifeste également sous la forme de possession maléfique, champ d'exploration important pour « la littérature médico-psychologique » (Freud [1916-1920], 1996: 151). Il est important de noter que l'âme et la conscience sont déjà au cœur de l'écriture romantique. Selon Soupel, l'« imaginaire spectral » (« spectral fancies ») prend déjà forme chez les pré-romantiques, « les poètes des cimetières » (« graveyard poets »), dans les années 1740 (Soupel, 1995 : 111)²⁵³. Et chez les Romantiques, l'imaginaire s'exprime à travers l'écriture du fantastique d'E. T. A. Hoffmann dans *Les Elixirs du diable* (1815 et 1816) et *L'Homme au sable* (1817), ou celle de Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818), ou encore celle de Charles Robert Maturin qui met en scène la figure de Melmoth, mi-homme, mi-démon, dans *Melmoth the Wanderer* (1820). Méprisant la raison chère aux classiques, les Romantiques lui préfèrent le monde tumultueux de la passion et les chimères de l'onirisme, comme Victor Hugo dont *La Légende des siècles* (1859), par les mythes qu'elle revisite, et par le surnaturel, révèle l'importance de l'imagination. Ils privilégient les états extrêmes de tension et de déséquilibre chez l'être humain.

²⁵³ « Les poètes des cimetières », écrit Soupel, sont Edward Young (1683-1765) – *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742-1745) – et Thomas Gray (1716-1771), qui écrit *Elegy Written in a Country Church-yard* (1751) » (Soupel 1995: 111).

Dans *La folie dans la littérature fantastique*²⁵⁴, Gwenhaël Ponnau se réfère aux méthodes expérimentales pratiquées en psychopathologie. Les écrivains soucieux de la modernité de l'écriture les exploitent dans leur fiction. Edgar Allan Poe (1809-1849) est un autre pionnier du genre fantastique. Selon Gwenhaël Ponnau, il est le « successeur de Hoffmann », sous l'emprise de la drogue et plus encore, celle de l'alcool : « les hallucinations du *delirium tremens* fondent, pourrait-on dire, en déraison une œuvre où transparaît la folie de l'auteur. » (Ponnau, 1997: 50-1). Et cette folie est reflétée dans son « esthétique parfaitement maîtrisée du délire », comme dans le cas de « Roderick, le héros de *La Chute de la maison Usher* », 1839 (Ponnau, 1997: 52-3).

D'autre part, Ponnau souligne « l'aura quasi surnaturelle de mystère dont la folie continue à être entourée dans les années 1850 [...], mystère lié aux images troublantes du délire » (Ponnau, 1997: 1). Comme il a été démontré, à la fin du XIX^{ème} siècle, les découvertes de la « New Psychology » (en particulier les travaux de Myers sur la conscience subliminale et ceux de la SPR) viennent renforcer l'exploration des profondeurs de l'esprit humain. Cela conduit Ponnau à souligner l'impact, que les nouvelles découvertes scientifiques faites par les psychiatres, les neurologues, et les tenants de la guérison de certains cas de folie par l'hypnose, ont sur les écrivains de la fin du XIX^{ème} siècle. A partir des données expérimentales, « ils développent leur argumentation et créent une poétique nouvelle » (Ponnau, 1997 : 5). En fait, le roman noir anglais de la fin du XVIII^{ème} siècle et du début du XIX^{ème} siècle, « the Gothic novel », fait place au roman axé sur ces récentes découvertes scientifiques et orienté vers le fantastique moderne. D'une manière générale, les nouvelles suivent la même tendance au cours de la fin-de-siècle « décadente ». C'est le cas, par exemple, de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson (1850-1894), la collection *Hauntings* (1890) de Vernon Lee, ou de *The Turn of the Screw* (1898) d'Henry James. Nous montrerons donc que l'écriture de Vernon Lee figure dans une telle littérature, à travers le regard qu'elle jette sur la « New psychology ».

²⁵⁴ G. Ponnau. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

3.2 (f) – Etude psychanalytique du fantastique leeien.

Etude thématique : hallucinations et fantômes victoriens

Selon Vernon Lee, le fantastique est le plus puissant catalyseur de l'imagination. C'est ce qu'elle écrit dans le Chapitre IV de *Belcaro*, « Faustus and Helena : Notes on the Supernatural in Art », considéré comme son « manifeste de l'écriture de la fiction surnaturelle », par Brian Stableford²⁵⁵. Nous ferons une étude psychanalytique du fantastique de Vernon Lee, afin d'exposer la modernité de son écriture. Nous l'orienterons vers le choix des motifs: celui du portrait dans « Amour Dure », « Oke of Okehurst », et *Louis Norbert*, celui de la voix « A Wicked Voice » et « The Virgin of the Seven Daggers », ainsi que celui de la poupée dans sans « The Doll »²⁵⁶. Comme nous le montrerons, ce sont les thèmes privilégiés par les écrivains de la fin-de-siècle « décadente ». Aussi, notre socle théorique comportera l'étude des spécialistes de la culture fin-de-siècle, tels que Ruth Robbins (« Vernon Lee: Decadent Woman? » [1992]), et Joëlle Prungnaud (*Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^{ème} siècle, en Grande-Bretagne et en France* [1997]). D'autre part, nous nous référerons à Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970)²⁵⁷. Et enfin, nous appuierons notre étude psychanalytique du fantastique leeien sur les théories de Richard Semon (*Mnemic Psychology*, 1923)²⁵⁸, et de Jacques Lacan (*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], 1973)²⁵⁹.

²⁵⁵ B. Stableford, *Haunted by the Pagan Past: an Introduction to Vernon Lee* (2001). (<http://www.infinityplus.co.uk/introduces/lee.htm>). « She published 'A Culture-Ghost' in 1881, Lee had already set out a manifesto for the writing of supernatural fiction, in an article published in the *Cornhill Magazine* in the previous year, 'Faustus and Helena: Notes on the Supernatural in Art'. This rhapsodic essay [...] was subsequently reprinted in *Belcaro, Being Essays on Sundry Aesthetical Questions* (1883). » (Stableford, 2001: 6)

²⁵⁶ Les trois nouvelles, « Amour Dure », « Oke of Okehurst », et « A Wicked Voice » sont publiées dans la collection *Hauntings* (1890). London et New York: John Lane, The Bodley Head, 1906. « The Virgin of the Seven Daggers » et « The Doll » font partie de la collection *For Maurice, Five Unlikely Stories* (1927). New York : Arno Press, 1976.

²⁵⁷ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil, 1970.

²⁵⁸ R. Semon (1859-1918), *Mnemic Psychology*. Translated from the German by Bella Duffy, with an Introduction by Vernon Lee. London : George Allen & Unwin LTD., 1923.

²⁵⁹ J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Editions du Seuil, 1973.

- L'écriture de Vernon Lee dans la littérature de la Décadence

Au XIX^{ème} siècle, la spiritualité évolue lentement vers l'aspiration à l'infini, selon la vision baudelairienne perçue à travers la conception de la modernité, par les symbolistes « décadents » : au-delà du réel, percevoir « l'éternel, l'immuable » (Baudelaire, Rpt. 1961 : 1163. Voir *supra* : 30. Pour sa part, Ruth Robbins donne son point de vue sur la littérature de la Décadence:

Literary Decadence is a mode which is defined by an attitude exhibited towards contradiction. [...] As Kelsey Thornton has put it: « The decadent is a man caught between two opposites and apparently incompatible pulls : on the one hand, he is drawn by the world, its necessities, and the attractive impressions he derives from it, while on the other hand, he yearns towards the eternal, the ideal and the unworldly. » (Robbins, 1992: 141²⁶⁰)

Robbins donne ici un aperçu de « l'esprit décadent » partagé entre la réalité et le désir d'évasion de cette réalité (« incompatible pulls »). Selon Cuddon, cette expression est associée à la période dite « décadente », au cours des deux dernières décennies du dix-neuvième siècle, pour traduire l'attitude des écrivains empreinte d'ennui et de pessimisme²⁶¹. Leur malaise existentiel est causé par la nostalgie du passé, car ils reviennent aux idéaux du Romantisme, « the eternal, the ideal, the unwordly », pour reprendre les termes de Robbins. Cette dernière utilise le terme « apparently », car cette attitude est révélatrice d'une certaine idéologie (« Literary Decadence [...] is defined by an attitude exhibited toward contradictions »). En effet, comme il a été démontré, l'époque victorienne est une période de mutation, où les écrivains sont divisés en deux courants : ceux qui adhèrent à l'esprit victorien du laissez-faire économique, et ceux qui se révoltent contre lui (Voir *supra*, Introduction : 16). A la fin du XIX^{ème} siècle, l'écriture romanesque éclate en une diversité de genres, correspondant à l'esprit du

²⁶⁰ R. Robbins cite R. K. R. Thornton, « 'Decadence' in Later Nineteenth Century England », in *Decadence and the 1890s*, ed. Malcom Bradbury and David Palmer, Stratford Upon Avon Studies 17. London: Edward Arnold, 1979: pp. 15-30.

²⁶¹ « Esprit décadent »: A phrase associated with decadence in the period c. 1880-1890. It has been attributed to the poet Jule Laforgue and he may have 'derived' it from Verlaine's sonnet *Je suis l'Empire à la fin de la décadence*. It refers also to the state of mind and spirit which prevailed among and was affected by a larger number of poets and men writers in France in that era. [...] *L'esprit décadent* verged on a posture or affectation, and was the expression of disenchantment and disillusionment – the *fin de siècle* malaise – with life. A species of ennui and pessimism expressive of the futility of life, a disdain of the everyday and ordinary (and natural), and a repugnance to moral and religious conventions and taboo. (Cuddon, 1992 : 306)

temps : le roman d'aventures, le roman social, et le fantastique de la littérature de la Décadence, placée sous le signe de l'étrangeté.

En ce sens, la fiction fantastique de Vernon Lee appartient à la « littérature de la Décadence », dans son expression moderne qui est orientée vers la psychologie comportementale : « The artists were asked to paint, or model, or narrate the supernatural; they set about the work in good conscience [...] *the supernatural became the natural, [...] the phantoms [...] mere creatures of flesh and blood.* » (V. Lee, *Belcaro*: 75-81. Nous soulignons). Lee décrit ces incarnations oxymoriques, dans ses « spurious ghosts » (V. Lee, Preface to *Hauntings* (1890): xi). Elle fait ainsi écho à Schelling à travers son concept de *Geheimnis*, tel qu'il est analysé par Freud: « Schelling²⁶² énonce, quant au contenu du concept de *unheimlich*, quelque chose de tout à fait nouveau, [...]. Tout ce qui devait rester un secret [*Geheimnis*], rester dans le monde du caché [...] est venu au jour » (Freud [1916-1920], 1996: 158). Selon Schelling, le fantastique représente le monde de l'*unheimlich*, l'inquiétant « dans le monde caché » (l'invisible, le monde des ténèbres).

C'est ce que souligne Freud, dans sa définition du concept de « l'inquiétant » : « Ce qui paraît au plus haut degré inquiétant à beaucoup d'êtres humains est ce qui est en corrélation avec la mort, les cadavres et le retour des morts, les esprits et fantômes » (Freud [1916-1920], 1996 : 175)²⁶³. Les fantômes habitant le monde de l'invisible et des ténèbres reviennent hanter l'esprit des Victoriens, selon Cuddon :

The Victorians were fascinated by ghosts. From the 1860s, ghost stories proliferated. There were scores of them. [...] *ghosts were a link with the past, with tradition, between the living and the dead.* Moreover, writers did not regard

²⁶² Friedrich Schelling (1775-1854).

²⁶³ Pour illustrer notre étude du fantastique leeien, nous nous limiterons à cette définition de Freud, telle qu'elle est exposée ci-dessus. Mais en fait, il faut considérer le concept de « l'inquiétant » au sens large du terme, selon Freud : « On peut [...] rechercher [...] tout ce qui, dans les personnes et les choses, les expériences vécues et les situations, éveille en nous le sentiment de l'inquiétant, et inférer le caractère voilé de l'inquiétant à partir d'un élément commun à tous les cas. [...] L'inquiétant est précisément ce mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier. » (Freud [1916-1920], 1996 : 152).

Pour reprendre les termes de Freud, « le familier peut devenir inquiétant » dans l'imaginaire leeien, comme il a été démontré dans notre étude de la représentation de Pan par Vernon Lee : « Pan is [...] the wood, with its sights and noises, the solitude, the gloom, the infinite of rustling leaves and cracking branches [...], the breeze... » (V. Lee, *Belcaro*: 77. Voir *supra* : p. 71). Nous rappelons ici comment le promeneur solitaire est pris de panique, lorsqu'il croit apercevoir le regard de Pan dans cette paisible nature (Voir cette étude *supra* : 71).

their ghost stories (and other tales of the supernatural) as mere diversions and entertainment. In writing them, they had serious intentions: *exploring states of consciousness, examining aspects of appearance and reality, investigating the meaning of existence*. [...] At this period, *Vernon Lee (Violet Paget, 1856-1935) made idiosyncratic contributions. Her major collection, 'Hauntings': Fantastic Stories*, came out in 1890. (Cuddon1992: 373-4. Nous soulignons.)

Les fantômes victoriens de la période fin-de-siècle se reflètent dans « le miroir »²⁶⁴ outre-tombe des textes fantastiques, véritable lien entre les morts et les vivants (« ghosts were a link [...] between the living and the dead »). En effet, les écrivains « explorent les états de conscience » des personnages, afin de faire revivre le passé, frontière de l'au-delà que franchissent les fantômes, selon Cuddon (« a link with the past, with tradition »). Ces investigations sont les préoccupations premières de Vernon Lee :

By *ghost*, we do not mean the vulgar apparition which is seen or heard in told tales; we mean the ghost which slowly rises up in our mind, the haunter not of corridors and staircases, but of our fancies. Just as the gods of primitive religions were the undulating, bright heat which made mid-day solitary and solem as midnight; the warm damp, the sap-riser and expander of life [...]; so the ghost, their only modern equivalent, is the damp, the darkness, the silence, the solitude; [...] a ghost is the long-closed room of one long dead, the faint smell of withered flowers, the rustle of long-unmoved curtains, the yellow paper and faded ribbons of long-unread letters [...]. A ghost, a vague feeling we can scarcely describe, a something pleasing and terrible which invades our whole consciousness, and which, confusedly embodied, we half dread to see behind us. (V. Lee, *Belcaro* : 93-4)

Les fantômes victoriens ne sont pas des fantômes ordinaires qui hantent les couloirs ou les escaliers, nous dit Vernon Lee. En effet, ils sont l'incarnation de notre imagination, face à la terreur sacrée qu'inspire l'au-delà : Dieu, le diable, et les esprits des ténèbres. De là vient à l'auteur des « ghosts' stories » l'idée du discours qui peint, par la puissance des mots, cette vision imaginative (« the haunter [...] of our fancies »). Comme le suggère Ponnau, « la fortune du thème de l'être invisible n'a pas d'autre origine qui donne la version fantastique de l'angoisse provoquée par [...] l'impuissance à élucider totalement les énigmes de l'univers » (Ponnau, 1997 : 78). Il est vrai que la nuit (les ténèbres), le silence et la solitude, catalysent l'angoisse métaphysique chez l'individu, et favorisent ce sentiment de « l'inquiétant » (Freud) : un bruissement de

²⁶⁴ Nous empruntons ce terme à V. Hugo : « Le drame est [...] un miroir de concentration » (Hugo [1827], 2001 : 59-60).

rideau, dans une chambre close, par exemple, suffit à faire naître ce sentiment de l'invisible, la présence des fantômes (« A ghost, a vague feeling [...] something terrible which invades our whole consciousness »). Selon Lee, les fantômes victoriens sont « l'équivalent moderne » des dieux primitifs, parce qu'ils ont la même faculté de hanter l'esprit humain, dans les lieux privilégiés tels que les endroits isolés. Comme le dieu Pan²⁶⁵, qui continue à hanter les sous-bois ombragés, les fantômes victoriens sèment la peur dans les esprits réceptifs. C'est ce que nous nous proposons d'analyser dans les cinq sections suivantes.

Le regard ensorcelant d'un portrait, dans « Amour Dure »²⁶⁶

Dans le fantastique gothique, les châteaux et les cloîtres sont les lieux favorables aux apparitions spectrales, et la nuit est propice à l'angoisse. Dans *Gothique et Décadence* (1997), Prunghaud fait des recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^{ème} siècle, en France et en Angleterre. Elle souligne l'interaction entre la science et la littérature, grâce « aux liens qui se tissent entre psychiatres, philosophes et écrivains » dans « les cercles littéraires » (Prunghaud, 1997 : 395). Les romanciers ont intégré les nouvelles théories dans leur propre fiction fantastique. Selon la théoricienne, la continuité du gothique témoigne d'un attachement au passé et d'un sens aigu de la modernité. D'où sa référence au « revenant post-gothique » :

Les différents modes de représentation du fantôme qui prévalaient dans la fiction gothique subsistent à la fin du siècle ; mais, dépouillés de tout pittoresque médiéval, elles transmettent une angoisse d'une intensité inédite. [...] La perpétuelle transgression des limites de la vie et de la mort, du concret et de l'abstrait, du plein et du vide, caractéristique du revenant, est transposée dans le passage du monde des objets inanimés à celui des êtres vivants. (Prunghaud, 1999 : 414-5).

C'est en ce sens que Prunghaud définit le fantastique moderne dans l'écriture des écrivains de la fin-de-siècle, comme Hawthorne par exemple, dans *The Marble Faun* (1860), dans « Amour Dure » (1890) de Vernon Lee, et dans *Tales of Terror* (1899) de Dick Donovan. Dans la nouvelle de Lee, la transgression des frontières entre la vie et la

²⁶⁵ Comme il a été démontré, Vernon Lee considère Pan comme l'une des divinités de la nature, qui hante le bois, l'herbe, la brise, et l'eau (Voir *supra* : 71).

²⁶⁶ Dans les citations, nous utiliserons l'abréviation, « A. D. » (« Amour Dure »), à partir de cette page.

mort est perçue à travers l'apparition spectrale de Medea da Carpi, fruit de « l'angoisse d'une intensité inédite » chez Spiridion, engendrant ses hallucinations, en plein jour:

This morning, as I was leaving the Archives, I passed through one of the many small rooms – irregular-shaped closets – which fill up the ins and outs of this curious palace [...]. Some shutter had been opened or curtain withdrawn. As I was passing, my eye was caught by a very beautiful old mirror-frame let into the brown and yellow inlaid wall. I approached, and looking at the frame, looked also, mechanically, into the glass. I gave a great start, and almost shrieked [...]. Behind my own image stood another, a figure close to my shoulder, a face close to mine; and *that figure, that face, hers! Medea da Carpi's!* I turned sharp round, as white, I think, as the ghost I expected to see. On the wall opposite the mirror, just a pace or two behind where I had been standing, hung a portrait, [...] there stands out the figure of the Duchess (for *it is Medea, the real Medea, a thousand times more real, individual, and powerful than in the other portraits*). (V. Lee, « A. D. »: 31-2. Nous soulignons.)

« La transgression des limites » se fait aussi à travers un décalage temporel : la scène se passe à Urbania, en 1885, et Medea da Carpi a vécu au XVI^{ème} siècle (« born in 1556 » [Lee, « A. D. » : 9]). Et pourtant, Spiridion est convaincu d'avoir aperçu le visage de cette dernière (« that face, hers ! Medea da Carpi's »). Comme le suggère Geoffroy-Menoux, tout se fait grâce à « la transcommunication : tout est question de 'seuil' » (« threshold »), pour reprendre les termes de William James, dans *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature* (1901-1902)²⁶⁷ (Geoffroy-Menoux, dans Dupeyron-Lafay 2005 : 112-3]). Cette « transcommunication » se fait ainsi : le miroir sert de médium permettant la communication entre Spiridion et l'au-delà, lorsqu'y apparaît le fantôme de Medea da Carpi. Le « seuil » (W. James) est franchi au moment où Spiridion croit être en présence de Medea (« It is Medea, the real Medea, a thousand times more real [...] than in the other portraits. »)

Spiridion a-t-il réellement vu Medea, tout près de son épaule, ou est-ce un simple effet de miroir? C'est là que réside l'incertitude créant l'effet fantastique. En fait, il est victime d'hallucinations, si l'on se base sur la théorie de Richard Semon, dans *Mnemic Psychology*, (1923) :

²⁶⁷ S. Geoffroy-Menoux cite *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature* de William James. Being the Gifford Lectures on Natural Religion delivered at Edinburg in 1901-1902. London, New York, Bombay : Longman, Green & Co, 1902, p. 134.

This kind of competition between original and mnemonic sensations of sight, and (when vividness is sufficient) *the victory of the mnemonic over the original one*, is particularly easy to observe *in the hallucinations of the insane*, and even in those of the normal when under hypnotic or post-hypnotic conditions. *For hallucinations are merely mnemonic complexes of sensations whose vividness is such that they are mistaken for originals.* (Semon, 1923: 309. Nous soulignons.)

Effectivement, Spiridion est fasciné par la beauté de Medea, représentée sur les portraits qu'il a pu voir dans les archives (« For it is Medea [...] a thousand times more real [...] than in others portraits. » [V. Lee, « A. D. »: 32-6. Voir la citation *supra* : 181). L'image de Medea s'est fortement imprimée dans sa mémoire. D'où l'effet du miroir qui crée la « réalité » : « Hallucination ! Why, I saw her, as I see this paper that I write upon; standing there, in the full blaze of the altar. Why, I heard the rustle of her skirts, I smelt the scent of her hair » (V. Lee, « A. D. »: 47). La folie de Spiridion s'installe à partir de son obsession pour Medea, et il perd la notion du réel. En effet, il vit dans un rêve éveillé, alimenté par ses découvertes dans les archives de la bibliothèque. Son cas correspond à la représentation mentale proposée par Semon (« the competition between original and mnemonic sensations of sight, and [...] the victory of the mnemonic »). Cela se produit dans le cas de la folie (« the hallucinations of the insane »).

Dans son introduction à *Mnemonic Psychology* de Richard Semon, Vernon Lee affirme que cette transformation des sensations en perceptions se produit de la façon suivante :

What does need some insisting on is that this curious mnemonic peculiarity [...] is what allows the transfusion of the past into the present, the capitalizing of *what has been* for the increased exploitation of *what is* and the production, the increment, of *what has not yet been*. It is this which accounts for the most elementary of all psychic happenings : the transformation of *sensations* into *perceptions*. For the sensation engendered by an original stimulation, say, a peripheric stimulation, one coming from the outer world, finds in the mental organism not only a receptive response but, what is much more, a nourishing matrix of images, of *engrams*, left by previous sensations. (V. Lee, dans Semon [1923], Introduction : 20).

Vernon Lee expose ici le mécanisme de la mémoire : chaque individu possède des fonctions psychiques grâce auxquelles il peut se représenter le passé comme passé (« the capitalizing of what *has been* »). A partir d'une stimulation extérieure, se produisent le rappel et la reconnaissance des souvenirs, qui se sont accumulés dans le

cerveau (« the mental organism »), terrain favorable au développement d'une véritable « matrice d'images » (« matrix of images, of *engrams* »). Mais il arrive que ce mécanisme soit inconscient, lorsque cela ne dépend pas de la volonté du sujet, au moment même où il visualise les personnes ou les objets. Et plus tard, il suffira d'un indice visuel, ou auditif, ou gustatif²⁶⁸ pour que se produise le déclenchement soudain du souvenir (« the production [...] of *what has not yet been* »).

Spiridion est obsédé par l'image de Medea, inconsciemment fixée dans sa mémoire. D'où les hallucinations du jeune homme, provenant de cette « matrice d'images » assimilable à celle qui favorise le rêve, si l'on s'appuie sur la théorie de Semon : « The sense-life of dreams, i.e. the erroneous interpretation of mnemonic sensations as real ones. [...] Mnemonic images of the living and the dead come before us with the liveliness of original sensations » (Semon, 1923: 221). C'est la confusion entre réalité et fantasme qui crée cet état d'esprit chez Spiridion (« A hallucination ? Why, I saw her [...] standing there. » [V. Lee, « A. D. » : 47]). Le point culminant de cette histoire de fantôme est précisément l'apparition du spectre de Medea. Vernon Lee est maître dans l'art de manipuler l'esprit du lecteur : les rencontres de Spiridion avec Medea semblent s'intégrer dans l'ordre du réel, puisque Spiridion éprouve une sensation visuelle (« Our eyes met. » [V. Lee, « A. D. » : 49]). Selon Lacan, « l'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique » (Lacan [1964], 1973 : 69-70)

Outre le regard, Spiridion a aussi des sensations auditives et tactiles : « I heard the rustle of her skirts [...]. I smelt the scent of her hair. » (V. Lee, « A. D. » : 47). Et il trouve une rose laissée par Medea, sur l'une des marches de l'église, juste après sa disparition (« the rose which I had seen in her hand the moment before » [V. Lee, « Amour Dure » : 47]). Joëlle Prunghaud analyse cette séquence :

Par un effet de trompe-l'œil [...], le motif de l'objet concret abandonné à dessein par le revenant pour attester son intrusion dans le monde du réel et de la matière relève d'une technique analogue. Medea da Carpi laisse une rose sur son passage dans l'église où elle apparaît à Spiridion, dans « Amour Dure », de Vernon Lee. (Prunghaud, 1997 : 415-6)

²⁶⁸ C'est le cas de la madelaine de Proust.

La séquence de l'apparition de Medea à l'église « atteste de son intrusion dans le monde réel ». Et Vernon Lee utilise aussi l'« effet de trompe-l'œil » : la rose est l'indice d'un référent réel, posée sur la marche de l'église par un référent imaginaire, le fantôme de Medea. C'est ce que Barthes appelle « l'effet de réel », servant à brouiller les frontières entre le passé et le présent, d'une part, le rêve éveillé et la réalité, d'autre part. Sensations et émotions sont intimement liées chez Spiridion. C'est ce qui conduit Jim Rockhill à faire le constat suivant : « Like many of Vernon Lee's best tales, 'Amour Dure' is filled with the sights, sounds, secrets, tactile sensations [...] and emotions of another time and place. It is this very sensuousness that lends the tale its verisimilitude and makes the intrusion of the ghost. » (Rockill, 2000 : 1)²⁶⁹

On constate ainsi la modernité avant-gardiste de l'écriture de Vernon Lee, si l'on considère que sa nouvelle, « Amour Dure », est publiée en 1890, et qu'elle écrit l'introduction au livre de Semon, trente-trois ans plus tard. Cette confusion entre réalité et fantasme (« the sense-life of dreams » [Semon, 1923 : 221]) se retrouve également dans « Oke of Okehurst (or, The Phantom Lover, 1886) » de Vernon Lee.

Le pouvoir d'un fascinant portrait, dans « Oke of Okehurst » (1890)²⁷⁰

Le récit est raconté par un narrateur intradiégétique, le peintre que William Oke of Okehurst a engagé pour réaliser le portrait de sa femme, Alice. Cette dernière est le personnage central de la nouvelle, dont l'action est située en 1880. Elle possède une miniature représentant le poète, Christopher Lovelock, l'amant de son ancêtre Alice Oke, vivant au début du XVII^{ème} siècle (« a large miniature representing [...] Christopher Lovelock » [V. Lee, « Okehurst » : 147]). Elle croit en la réincarnation et elle est secrètement amoureuse du fantôme de Lovelock (« the reincarnation of the beloved » [V. Lee, « Okehurst » : 187]). Ce dernier est assassiné, en 1626, par celle qu'il aimait, après la tentative manquée de l'époux de cette dernière, Nicolas Oke (« Alice ! It is you who have murdered me ! » [V. Lee, « Okehurst » : 159]).

Alice Oke n'éprouve aucun sentiment pour son mari, William : « Mrs. Oke evidently did not trouble herself about her husband in the very least ; he might say or do any amount of silly things without rebuke or even notice. [...] Mrs Oke simply passed

²⁶⁹ J. Rockhill, « Cruel Love, Cruel death: Vernon Lee's 'Amour Dure' », 2000. (<http://www.Violetbooks.com/REVIEW/rockhill-vernonlee.3.html>)

²⁷⁰ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation du titre, « Okehurst » (Oke of Okehurst »).

over his existence. » (V. Lee, « Okehurst » : 124). Et elle entretient même l'ambiguïté dans son esprit : « He [William] did not answer [...] emptying off his glass with the exclamation 'To the health of the two Alices, of the past and the present !' » (V. Lee, « Okehurst » : 166).

Alice Oke est atteinte de schizophrénie, parce qu'elle perd contact avec la réalité, au point de passer simplement sous silence l'existence de son mari, selon le peintre. En effet, il constate que cette conduite paradoxale est perçue à travers l'ambivalence de ses pensées et de ses sentiments :

I cannot say she paid much attention to any one's, even to mine. At first, I thought it an affection on her part. [...] She was dressed in a strange way, not according to any established aesthetic, but individually, strangely, as if in the clothes of an ancestress of the seventeenth century. [...] She always seemed to be thinking of something else [...]. Now that I look back upon it, I am tempted to think that the psychological peculiarity of that woman might be summed up in an exorbitant and absorbing interest in herself – a Narcissus attitude – curiously complicated with a fantastic imagination, a sort of morbid day-dreaming, all turned inwards. (V. Lee, « Okehurst » : 124-7)

« Introvertie » (« all turned inwards »), elle se replie sur elle-même, parce qu'elle ne peut ni s'adapter au réel, ni communiquer avec les gens. Aussi, est-elle dans un monde à part, « singularité psychologique » de cette femme, qui vit comme dans « un rêve éveillé » (« a morbid day-dreaming »), comme le fait Spiridion, dans « Amour Dure ». Pour Gunn, « Oke of Okehurst » représente le meilleur exemple du genre fantastique : « 'Oke of Okehurst', as a story, has an uncanny power. » (Gunn 1964 : 130). En effet, à qui pense Mrs Oke, dans son « rêve éveillé » ? Quel lien secret y-a-t-il entre Alice Oke vivant en 1880 et son ancêtre morte au XVII^{ème} siècle ? Pourquoi cette dernière a-t-elle assassiné Christopher Lovelock, son amant, en 1626 ? De qui William Oke est-il jaloux ? Quelle vision a-t-il eu près de l'étang ? Qui marchait aux côtés de Mrs Oke ? La réponse qu'elle donne à son mari est des plus étranges, et le jette dans la confusion totale : « I can only repeat that no living creature has been near me this afternoon, [...] if you saw any one with me, it must have been Lovelock, for there certainly was no one else. » (V. Lee, « Okehurst » : 180). Les paroles d'Alice révèlent sa double personnalité : elle s'identifie à son ancêtre, dont Christopher Lovelock était l'amant. Cela explique le

choix de ses habits (« She was dressed [...] strangely, as if in the clothes of an ancestress of the seventeenth century »).

C'est un cas de possession, phénomène défini par Lee de la façon suivante: « the extraordinary phenomenon of a creature being apparently invaded from within by the personality of another creature to all intents and purposes imaginary » (V. Lee, *Words*: 22). Ce point de vue peut être appuyé par Nicole Fernandez-Bravo, qui définit l'aspect symbolique du double, de la façon suivante: « L'une des premières dénominations du double est l'alter ego. [...] 'Je est un autre' (Rimbaud), 'el otro', l'autre (Borges) » (Fernandez-Bravo, dans Brunel 1988 : 492). Ce mythe connaît « une apothéose au XIX^e siècle » (Fernandez-Bravo, dans Brunel 1988 : 493). Selon Michel Desforges, traducteur de *A Phantom Lover : A Fantastic Story (Un Amant fantôme : une histoire fantastique)*, ce « petit livre de Vernon Lee » est d'abord publié en 1886, par l'éditeur Blackwood, puis « repris dans le recueil *Hauntings (Hantises)* en 1890 » (Desforges, Introduction à *Alice Oke*, 1990 : 14). Aussi soulignons-nous la modernité de l'écriture leeienne, considérant que l'étude de la double personnalité anticipe sur les découvertes de la psychanalyse, à la fin du XIX^{ème} siècle. On peut également penser à Robert Louis Stevenson (1850-1894) dans sa fiction fantastique, *The Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde*, qu'il publie en 1886, à la même date que *A Phantom Lover : A Fantastic Story*. En fait, Stevenson rejette le naturalisme à la française (dans les romans de Zola, par exemple). Pour cet écrivain anglais, le naturalisme est un genre qui tue l'imagination. Aussi préfère-t-il s'orienter vers les découvertes de la SPR.

Quant à William Oke, Vernon Lee illustre un cas pathologique sous une forme psychotique de la jalousie. Il est convaincu que sa femme éprouve de l'amour pour son « amant fantôme », et il en souffre. Ses hallucinations accompagnées de ses fantaisies morbides sont les caractéristiques de sa folie, ce qui l'amène à assassiner sa femme, dans un moment de démence (« Mr. Oke had killed his wife in a fit of madness. » [V. Lee, « Okehurst » : 191]). Folie et destruction sont liées : il se suicide en se tirant une balle dans la tête.

Le récit se termine ainsi par cette double tragédie. Mais le mystère s'intensifie à partir de cette séquence. L'art de la manipulation de l'esprit du lecteur par Vernon Lee est perçu à travers « le non-dit ». L'auteur nous donne deux « indices caractériels » pour le repérage des « notions d'atmosphère » (Barthes, dans Dubost 1991 :136). Tout

d'abord, le peintre rapporte que le geste meurtrier de ce dernier est dû à un accès de folie. Mais les dernières lignes de la nouvelle laissent le lecteur perplexe : « A locket [...] was found round her neck, all stained with blood. It contained some very dark auburn hair, not at all the colour of William Oke's. I am quite sure it was Lovelock's. » (V. Lee, « Okehurst » : 191) William a-t-il soudain perdu la raison d'une façon naturelle ? Ou bien est-il une fois de plus victime de ses hallucinations, croyant voir « l'amant fantôme » dans la chambre d'Alice ? Ou bien est-ce la vue de cette mèche de cheveux qui l'a fait basculer dans la folie et conduit au meurtre ? C'est par cette technique de fin à interprétations multiples que Vernon Lee termine sa nouvelle. La modernité de son écriture la classe parmi les écrivains innovateurs de son époque, tels que Thomas Hardy, ou Joseph Conrad, ou encore Henry James, par exemple. En 1898, ce dernier publiera *The Turn of the Screw*, où il développera également le thème de la folie meurtrière. Henry James y décrit l'imagination exaltée d'une jeune gouvernante névrosée, obsédée par le mal, représenté par un couple de fantômes maléfiques. Cela conduit à la fin tragique du petit Miles, qui meurt, alors que la jeune femme le presse sur son cœur.

Dans « Oke of Okehurst », le thème de la double personnalité est perçu à travers la folie d'Alice. Mais dans *Louis Norbert*, Vernon Lee présente une autre facette de ce thème : l'alter ego est lié à l'empathie historique, dans une vision spatio-temporelle.

Le magnétisme du regard, dans le portrait de *Louis Norbert* (1920)²⁷¹

Dans ce roman, Vernon Lee crée une atmosphère empreinte de mystère, à partir de la découverte de l'épithaphe de Louis Norbert de Caritan, dans la cathédrale de Pise, par Lady Venetia. Par la suite, elle trouve le portrait de ce dernier dans l'une des chambres du château d'Arthington (« the Ghost's room » [V. Lee, *L. N.* : 24]). Et à partir du moment où elle se trouve dans « le champ scopique » de son regard – pour reprendre les termes de Lacan (Voir *supra*: 183) –, elle est hantée par l'esprit de Louis Norbert :

« I first became aware of *him* – I mean Louis Norbert. [...] I found his white face confronting me, and I daresay, I *did* think he was the room's ghost... He was so kind and sad... He wanted *me* to help *him*. » (V. Lee, *L. N.* : 26).

²⁷¹ A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *L. N.* (*Louis Norbert*).

Dans ce roman, Vernon Lee introduit le champ de l' « inquiétante étrangeté », à travers le phénomène psychique de la possession par l'esprit d'un fantôme (« He wanted me to help *him*. » Elle réussit ainsi à brouiller les frontières entre le réel et l'irréel, et à fusionner le présent (XX^{ème} siècle) et le passé (XVII^{ème} siècle), dans une double histoire d'amour platonique: d'une part, celle de Lady Venetia Hammond et l'archéologue, et d'autre part, celle de Louis Norbert et la poétesse, Artemisia de Valory Cordoba. C'est ce qu'apprend le lecteur, par le biais des échanges épistolaires entre les deux premiers personnages:

Odd, isn't it, that we should each of us have a friend in the seventeenth century, in the selfsame town too; and that *these two friendly ghosts* should probably never have met in their mortal life, but only in the idle fancy of us two modern friends! [...] *I never told you one of my names is Artemisia*. (V. Lee, *L. N.* : 53-4. Nous soulignons.)

C'est ce qu'écrit Venetia, dans sa lettre adressée à l'archéologue, le 2 avril 1909. Nous y relevons deux indices renforçant « l'effet de réel » (Barthes): Louis Norbert et Artemisia sont considérés comme des « amis » intimes (« *these two friendly ghosts* »); en outre, Venetia a un autre prénom, Artemisia. Ces indices sont utilisés pour produire l'effet miroir, entre la réalité et le surnaturel, entre le « je » de Venetia et « l'autre » (Artemisia). Dans son article, « Duality and Desire in *Louis Norbert* », Patricia Pulham souligne l'influence de Vernon Lee sur A. S. Byatt:

The dual love stories of Lady Venetia and the archaeologist (in the present), and of Louis Norbert and Artemisia (in the past), that unfold through a process of intellectual endeavour, foreshadow the parallel love plots in A. S. Byatt's *Possession* (1990). (P. Pulham, dans C. Maxwell and P. Pulham 2006: 124)

Effectivement, dans son roman, *Possession* (1990), Byatt construit la même intrigue amoureuse entre deux jeunes écrivains du XX^{ème} siècle, Roland Mitchell et Maud Bailey, d'une part, et deux écrivains victoriens, Randolph Henry Ash et Christabel LaMotte, d'autre part. En outre, la romancière utilise les mêmes techniques narratives que Vernon Lee (usage de l'épître, des correspondances, des journaux personnels, et de la poésie). C'est également entre le rêve et l'irréel, le rêve et le délire, que Vernon

Lee place l'intrigue de ses deux nouvelles, « A Wicked Voice », et « The Virgin of the Seven Daggers ».

Le pouvoir envoûtant de la voix, dans « A Wicked Voice » (1890) et « The Virgin of the Seven Daggers » (1927)²⁷²

Dans « A Wicked Voice », Lee développe le thème de l'obsession de la voix, celle du Zaffirino qui persécutait Magnus, depuis si longtemps. Cette voix obsédante, dans « l'inquiétante étrangeté » des ténèbres, finit par rendre le narrateur fou :

O wicked , wicked voice, violin of flesh and blood made by the Evil One's hand, may I not even execrate thee in peace [...]. And since I have satiated thy for revenge, since thou hast withered my life and withered my genius, is it not time for pity? May I not hear one note, only one note of thine, O singer, O wicked and contemptible wretch? (V. Lee, « W. V. » : 158)

Magnus est bien conscient que cette voix de l'au-delà est maléfique. Il mesure l'étendue du Mal dans son âme, et aussi son impuissance face à ce chanteur maudit. Aussi, peut-on dire que « le monde des non-morts reprend ses droits, et le fantastique aussi. » (Todorov, 1970 : 57). Vernon Lee reprend le thème de « la voix maudite », dans « The Virgin of the Seven Daggers », une légende écrite comme « un Ex-voto dans le goût espagnol, pour reprendre l'expression de Baudelaire » (V. Lee, « V. S. D. » : xvi-xx).

L'auteur y met en scène deux figures mythiques : « Don Juan and the Madonna » (V. Lee, « V. S. D. » : xvi)²⁷³. Don Juan Gusman del Pulgar, comte de Miramor est un pécheur invétéré (« a cavalier of [...] fortune, magnificence, and wickedness » [V. Lee, « V. S. D. » : 98]). Secrètement, il convoite le trésor que le roi de Cordoue (« King Yahya ») a enfoui sous le palais de l'Alhambra, depuis quatre cents ans (« The Tower of the Cypresses [...] formed part of the inner defences of the Alhambra. » [V. Lee, « V. S. D. » : 107]). La fille de ce roi, la princesse mauresque, y

²⁷² A partir de cette page, nous utiliserons les abréviations suivantes: a) « W. V. » (« A Wicked Voice » dans *Hauntings: Fantastiques Stories* (1890). London and New York: John Lane, 1906. b) « V. S. D. » (« The Virgin of the Seven Daggers » dans *For Maurice: Five Unlikely Stories* (1927). New York: Arno Press, 1976.

²⁷³ Vernon Lee a recours à l'*ekphrasis* : la « Vierge aux sept poignards » lui est inspirée par la Bible, où la mère de Jésus-Christ est appelée « La vierge des sept douleurs », *Mater Dolorosa*. Dans certaines églises chrétiennes du XVI^{ème} siècle, on peut admirer des bas-reliefs, représentant la vierge dont la poitrine est transpercée par sept poignards, symbolisant les mystères de la crucifixion. Consulter la bibliographie électronique : « La vierge des sept douleurs », <http://www.curagiu.com/vierge.htm>

est également enterrée. C'est pour cette raison que Don Juan établit un pacte avec la Vierge, avant d'entreprendre cette périlleuse aventure : « O Great Madonna of the Seven Daggers, I pray thee, the promise that thou wilt save me ever from the clutches of Satan [...], and let me never burn in eternal fire punishment of my sins. » (V. Lee, « V. S. D. » : 99). Il jure une éternelle fidélité à la Vierge, en échange de sa protection. Dans le couloir étroit passant sous le palais de l'infante mauresque, Don Juan entend les voix de ses amantes décédées, dans les ténèbres : cris et chuchotements sont de mauvais augures. En effet, il finira par être décapité, sur l'ordre de la princesse : « He was a ghost. He was dead. » (V. Lee, V. S. D. »: 137). Pendant son « ascension » vers le ciel, il entend « la voix de Syphax, soprano de sa Majesté [...], Notre dame aux Sept Poignards » (V. Lee, « V. S. D. »: 100). Cette voix, qui s'est manifestée à lui dès le début de la nouvelle, lors de sa visite à « Notre Dame des Sept Poignards », est l'élément établissant la structure circulaire de la nouvelle : cette voix symbolise le Bien, par opposition aux voix maléfiques des fantômes du palais. Nous référant à Todorov, nous pouvons parler ici de « fantastique-merveilleux », un cas d'hybridation montrant que les genres évoluent, sans se disperser : « Le fantastique » est « un genre toujours évanescent » (Todorov, 1970 : 47). Dans ce « conte mystico-fantastique », pour reprendre l'expression de Sophie Geoffroy-Menoux²⁷⁴, Vernon Lee développe le thème de la folie mystique chez Don Juan. Celle-ci se manifeste à travers son ambivalence spirituelle : son invocation à « la Grande Madonne des Sept Poignards » (V. Lee, « V. S. D. » : 98-9), puis son recours au diabolisme dans sa pratique de la nécromancie, créant un véritable pandémonium (« A legion of demons » [V. Lee, « V. S. D. » : 110]).

Comme il a été démontré, les motifs du portrait et de la voix servent de support à la création du fantastique de Vernon Lee. Cette dernière manipule également l'esprit du lecteur, en explorant le pouvoir d'envoûtement de la poupée, dans « The Doll » (1927)²⁷⁵.

²⁷⁴ Geoffroy-Menoux fait écho à Todorov, lorsqu'elle parle de « leur caractère mystique », qui « les place à la frontière du fantastique et du merveilleux », comme dans « les contes mystico-fantastiques de Vernon Lee [...] notamment « Pope Jacynth », « The Lady and Death », « St Eudaemon and his Orange-Tree » et *Dionea*, textes rassemblés sous le titre *Pope Jacynth and More Supernatural Tales* (1904), et le conte *Sister Benvenuta and the Christ-Child : an Eighteenth Century Legend* (1904) » (S. Geoffroy-Menoux, dans F. Dupeyron-Lafay, 2005 [Op. Cit.] : p. 97).

²⁷⁵ Nous utiliserons la lecture de « The Doll » (1927), dans la collection *For Maurice : Five Unlikely Stories*. New York : Arno Press, A New York Times Company, 1976.

« **The Doll** » : le motif de « la poupée semblant douée de vie »²⁷⁶

C'est sans doute le motif hoffmannesque de la poupée qui inspire Vernon Lee, lorsqu'elle écrit « The Doll », en 1899²⁷⁷. En effet, Les *Contes* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) ont fait partie des lectures de Violet Paget. Et devenue adulte, elle se souvient de ce célèbre écrivain du début du XIX^{ème} siècle, dans *Ottolie* :

His [Christophe's] works, with the exception of a little volume of verse and some collections of popular legends [...] were mostly tales of the fantastic humorous, and pathetic style [...] slightly monotonous, and to our mind childish, which had been so popular in the time of Jean Paul and Hoffmann. » (V. Lee, *Ottolie*: 22)

La création du personnage de sa nouvelle, Christophe, nous donne un indice concernant les préférences textuelles de Vernon Lee pour le fantastique, si populaire au temps d'E. T. A. Hoffmann. Si l'on se réfère à la collection d'essais, écrite par Freud, entre 1916 et 1920²⁷⁸, on peut lire une intéressante analyse de la folie dans l'œuvre d'Hoffmann. En effet, le théoricien souligne que ce dernier réussit à « produire des effets inquiétants » dans « L'Homme au sable » (« Der Sandmann ») publié en 1817, dans le recueil des « Nocturnes » (Freud, 1916-1920 [1996]: 160). Freud précise que « le motif de la poupée Olympia, semblant douée de vie », concourt à produire « l'incomparable effet inquiétant du récit » (Freud [1916-1920], 1996 : 160). Selon Freud, Hoffmann subit l'influence de Jentsch²⁷⁹ : « Dans ses fantaisies, E. T. A. Hoffmann a de façon répétée exploité avec succès cette manœuvre psychologique » (Freud [1916-1920], 1996: 160). Le psychanalyste fait allusion à l'impression produite par des figures de cire, des poupées et des automates pleins d'artifice.

Dans « The Doll » de Vernon Lee, l'étude du champ sémantique révèle l'effet *unheimlich* : « There was a woman in 1820 costume seated opposite, quite motionless. It was a huge doll. » (V. Lee, « The Doll »: 213). Le signifié « woman » désigne le

²⁷⁶ Nous empruntons cette expression à Freud exposant l'étude du motif de la poupée hoffmannesque (Freud [1916-1920], 1996 : 160)

²⁷⁷ D'autres auteurs ont également exploité le thème de la poupée : par exemple, Leo Delibes (*Coppelia*, 1870) et Villiers de L'Isle-Adam (*L'Eve future*, 1886).

²⁷⁸ S. Freud, *Œuvres Complètes*. Tome XV (1916-1920). Rpt. 1996.

²⁷⁹ Ernst Jentsch (1867-1919), *Zur Psychologie des Unheimlichen (Sur la psychologie de l'inquiétant)*. Psychiatr.-neurolog. Wochenschrift, 1906 [8], n° 22 [195-198] et n° 23 [203-205] (Cette référence est citée par Freud, [1916-1920] Tome XV. Rpt. 1996 : 152)

vivant, et « the Doll » l'inanimé. Ces deux signifiés ont le même signifiant, ce qui contribue à jeter la confusion dans l'esprit du lecteur. Ce sont des « indices caractériels » (Barthes), qui servent à produire l'effet de l'étrange²⁸⁰. Rangée dans un placard, cette grande poupée est la reproduction fidèle de la première épouse du grand-père du comte (l'actuel propriétaire du palais datant de la fin du XVII^{ème} siècle). Cette dernière décède après avoir donné naissance à un fils. L'histoire tragique de la comtesse finit par hanter l'esprit de la narratrice :

There was a big hole in the back of her [the Doll's] head, showing it was cardboard. [...] The Doll returned to my thoughts [...]. I don't know what that doll had done to me; but I found that I was thinking of her all day long. [...] The Doll – for I made no distinction between the portrait and the original – had been married straight out the convent, and, during her brief wedded life, been kept secluded from the world by her husband's mad love for her, so that she had remained a mere, shy, inexperienced child. [...] I knew all about the Doll when she was alive – I mean about the lady – and I got to know, in the same way, all about her after she was dead. [...] Also I had got into low spirits [...]. I will confess it outright: I couldn't abandon the Doll. (V. Lee, « The Doll »: 214-21)

La narratrice intradiégétique est une voyageuse visitant Foligno (Ombrie). L'histoire de la comtesse lui a été contée par un vieil antiquaire très sympathique, Oreste. Dans l'esprit de la narratrice, la poupée (« the Doll », le mot est écrit avec une majuscule), et la comtesse ne sont qu'une seule entité (« I made no distinction between the portrait and the original »). Selon elle, la poupée est possédée par l'âme de la comtesse (« I knew all about the Doll when she was alive – I mean about the lady »). Illusion des sens, de l'imagination, ou bien réalité ? On peut dire que la poupée appartient à la sphère surnaturelle, au « type particulier d'êtres humains : les *non-morts* » (Todorov, 1970 : 56). Sophie Geoffroy-Menoux note que, « loin des expériences parapsychologiques ou surnaturelles de la Society for Psychical Research, ce sont les soupirs exhalés par les pierres qui surgissent, fantastiques, dans ce texte »²⁸¹. Effectivement, on constate que la comtesse, morte depuis bien longtemps, est perçue comme une personne réelle : c'est la

²⁸⁰ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème} – XIII^{ème} siècles : L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*. Tomes I et II. Paris : Editions Champion, 1991.

« Roland Barthes a montré que le tissu narratif est composé des 'indices', unités sémantiques qui n'ont aucune incidence sur le plan du faire, mais qui contribuent à *produire tel ou tel effet de sens [...] les indices caractériels concernant les personnages, les informations relatives à leur identité* » (Dubost, 1991: 136. Nous soulignons.)

²⁸¹ S. Geoffroy-Menoux. « Une poupée dans le placard ? » (Article sur « La poupée » de Vernon Lee), dans « The sibyl » N° 1. Spring 2007. (<http://www.oscholars.com/Sibyl/one/sibylone.html>)

preuve du délire de la voyageuse. Ainsi, lorsque la vieille intendante déplace la poupée, en lui tordant les bras articulés, elle se met en colère et crie après la vieille femme, comme si elle percevait la souffrance physique de la comtesse (« 'Please, please, don't do that!' I cried to the old witch. » [V. Lee, « The Doll » : 216]). En outre, la voyageuse craint d'être surprise en tête à tête avec la poupée (« I was afraid lest my maid should find me staring at the Doll. » [V. Lee, « The Doll » : 216]).

Un autre indice intéressant renforce cette thèse : « a big hole in the back of her head ». En effet, ce trou a une signification symbolique: il représente « l'ouverture sur l'inconnu [...], ce qui débouche sur le caché [...]. Sur le plan de l'imaginaire [...], il est comme l'attente ou la soudaine révélation d'une présence. » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 979). Ce trou, derrière la tête de la poupée, révèle la « présence » de l'âme de la jeune défunte, qui souffre encore après sa mort. De toute évidence, c'est un « indice fantastique », dans la mesure où l'auteur sait créer « l'équivoque » et « l'ambiguïté » chez le lecteur (Dubost, 1991: 137). C'est aussi un « indice caractériel » pour le repérage « des notations d'*atmosphère* »²⁸² (Dubost, 1991: 136), l'atmosphère du surnaturel, celle de « l'inquiétante étrangeté » : l'esprit outre-tombe animant l'objet inanimé, la poupée, qui devient – selon les termes de E. Jentsch – un « être sans vie [...], doté d'une âme » (Freud [1916-1920], 1996 : 159).

Todorov cite *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier, qui conduit le lecteur à « croire à la vie après la mort »²⁸³. Cette nouvelle, publiée en 1836, a-t-elle influencé Vernon Lee lorsqu'elle écrit « The Doll », en 1897²⁸⁴ ? Todorov classe la nouvelle de Gautier dans le « fantastique-merveilleux », qu'il définit ainsi :

Nous sommes dans le fantastique-merveilleux, autrement dit, dans la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel. Ce sont là les récits les plus proches du fantastique pur, car celui-ci, du fait même qu'il demeure non expliqué, non rationalisé, nous suggère bien l'existence du surnaturel. La limite entre les deux sera donc incertaine. (Todorov, 1970 : 57)

²⁸² F. Dubost fait référence à l'article de R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1977, p. 1-27.

²⁸³ T. Todorov, 1970 : 57-9.

²⁸⁴ Vernon Lee a lu la nouvelle de Gautier, *La Morte amoureuse*, comme on le constate dans la lettre qu'elle adresse à Eugène, le 31 août 1893 (Lee, *Letters* : 353).

Selon Todorov, le « fantastique-merveilleux » se rapproche le plus du « fantastique pur », parce qu'« il demeure non expliqué, non rationalisé ». C'est le cas dans « The Doll », où l'on constate l'impact psychologique que la poupée a sur l'esprit de la narratrice. Cette dernière a la manie de fouiner dans les petites affaires des morts, et qui est heureuse d'être dans le palais, à errer au milieu des fantômes des morts (« Ferreting about among dead people's properties [...], quite happy, because I was wandering among ghosts of dead people. » [V. Lee, « The Doll » : 209-13]). On est en mesure de se demander dans quel sens se fait la manipulation : est-ce la poupée qui manipule l'esprit de la voyageuse, ou est-ce l'inverse ? Aussi, peut-on dire, avec Todorov, que « la limite » entre le réel et le surnaturel reste « incertaine ». Ce curieux phénomène demeure inexplicable : il fait partie de l'irrationnel. C'est un cas de possession, tel qu'il est examiné par Freud : « Les possessions correspondent à nos névroses, pour l'explication desquelles nous recourons à nouveau à des puissances psychiques » (Freud [1916-1920], 1996 : 217). C'est aussi ce que montre Lee, dans « Amour Dure », « Oke of Okehurst », et « A Wicked Voice », et *Louis Norbert*.

Cette exposition des phénomènes psychologiques révèle les qualités de « romancière analytique »²⁸⁵ chez Vernon Lee. Effectivement, son objectif est de mettre en relief le lien existant entre l'art et la vie : les personnages inventés dans la fiction sont les miroirs des personnages réels de la vie. D'ailleurs, pour cette Victorienne, le champ de ses investigations sur la conscience s'élargit à celui de la subconscience. Sans doute se réfère-t-elle au constat de Durand (de Gros), rendant hommage aux « habiles explorateurs et vaillants pionniers » de la théorie de « la *subconscience* (Dr Pierre Janet) ou *Conscience subliminale* (Frédéric Myers) » (Durand [de Gros], dans Janet 1901 : 650). En outre, Durand (de Gros) ajoute que « la psychologie de la subconscience ou conscience subliminale est un champ immense et d'une incomparable richesse, qui reste à défricher et à mettre en culture » ([Durand (de Gros)], dans Janet 1901 : 650). Cette pensée trouve écho chez Vernon Lee dans *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (1923), où elle étudie « les mystères du subconscient ».

²⁸⁵ Nous avons démontré ce qu'est « un romancier analytique » (« The analytic novelist » [V. Lee, *Words* : 29. Voir *supra*, p. 157]). Mais en fait, Vernon Lee préfère se considérer comme « une romancière synthétique », comme nous l'exposerons *infra* : Partie II. Chapitre 1.2.

Outre les théories de William James (*The Principles of Psychology* [1890], 1988), notre étude comprendra celles de Sigmund Freud (*Œuvres complètes*. Tome IV [1899-1900], 2003]), et de James J. Putnam (*Adresses on Psycho-Analysis* [1921], 1951)²⁸⁶. La psychanalyse est considérée comme la psychologie des profondeurs permettant de sonder les relations inexplorées par la psychologie classique. Une étude psychanalytique nous permettra de donner un aperçu de ce que sont « les mystères du subconscient », tels que nous les analyserons selon le point de vue de Vernon Lee.

3.2 (g) – « The mysteries of the subconscious »

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Pierre Janet définit la « subconscience » comme l'ensemble des processus psychiques échappant au contrôle du sujet et participant à la génération de nos souvenirs, nos idées, nos désirs, nos déterminations, dans *L'Automatisme psychologique* ([1889]. Voir *supra* : 161-2). Lorsque Vernon Lee élabore les neuf essais de *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology*, entre 1891 et 1923²⁸⁷, ses recherches l'orientent certainement vers la théorie de Pierre Janet, dans *L'Automatisme psychologique* (1889) dont elle possède la seconde édition, parue en 1894²⁸⁸. En effet, elle lui fait écho, en exposant le rôle important du subconscient, dépositaire de nos souvenirs oubliés :

Some day mental science may perhaps explain by the operation of *stored-up impressions*, of *obscure hereditary potentialities*, and all the *mysteries of the subconsciousness*, the extraordinary phenomenon of a creature being apparently invaded from within by the personality of another creature to all intents and purposes imaginary. [...] In this case, as in all other matters of artistic activity, we have all of us [...] a rudiment of the faculty whose exceptional development constitutes the artist. (V. Lee, *Words* : 22. Nous soulignons.)

Comme Pierre Janet, Vernon Lee pense que l'être humain peut « enregistrer les impressions dans sa mémoire » (« stored-up impressions »), voire emmagasiner des

²⁸⁶ J. J. Putnam. *Addresses on Psycho-analysis* (1921), with a preface by Sigmund Freud. London: The Hogarth Press, and the Institute of Psycho-Analysis (second impression), 1951.

²⁸⁷ Vernon Lee a écrit cet ouvrage entre 1891 et 1923 (Voir Zorn, dans Maxwell et Pulham 2006 : 174. Voir *supra* : 153-4).

²⁸⁸ Parmi les quatre cents livres que Vernon Lee a légués à la British Institute de Florence, figure celui de Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique : essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889). Nous relevons le titre complet de cet ouvrage, tel qu'il est archivé au British Institute de Florence. Vernon Lee en a acheté la seconde édition. Paris : Félix Alcan, 1894.

souvenirs oubliés. Le jardin secret de l'être humain est plein des « mystères de la subconscience » (« the mysteries of the subconsciousness »). Il semble aussi que Vernon Lee ait emprunté les termes de « mysteries of consciousness » à James J. Putnam, professeur de neurologie à l'Université de Harvard, qui a écrit *Addresses on Psycho-Analysis*, préfacé par Sigmund Freud, en janvier 1921, deux ans avant la publication de *The Handling of Words*, par Vernon Lee (« Freud and Jung and their followers have dived more deeply than any one before into the mysteries of the unconscious life. » [Putnam, 1921. Rpt. 1951: 7. Nous soulignons]). Notons que Vernon Lee en possède un exemplaire que l'on peut consulter dans la collection de livres légués à la bibliothèque du British Institute de Florence.

Il est certain que l'éventail des études de Vernon Lee dans le domaine de la psychologie est très large. La théoricienne mentionne les nouvelles théories relatives aux maladies mentales, et particulièrement celles concernant l'hérédité, dont l'existence demeure souvent incouçonnée ou cachée (« obscure hereditary potentialities »). La lettre qu'elle écrit à Carlo Placci, en 1894, est la preuve de son expérience personnelle²⁸⁹ :

I recognise now that my family is, on one side acutely neuropathic and hysterical; and that my earlier years were admirably calculated, by an alternation of indiscipline and terrorism, by excessive overwork and absolute solitude, to develop these characteristics. Had I known this at 22 or 23, instead of learning nearer forty, I should now be a good deal sounder and happier. (S. Pantazzi, 1961 : 117.)

Vernon Lee souligne l'influence néfaste de sa famille « névropathe et hystérique » sur elle. Elle est confinée à cette atmosphère familiale, et sa solitude accentue sa prédisposition héréditaire à la neurasthénie. A quarante ans, elle en découvre trop tard les conséquences. C'est sans doute ce constat qui conduit Lee à penser que l'expérience de l'écrivain influence son écriture. Concernant l'hérédité, nous nous référons à William James, dans *The Principles of Psychology* :

²⁸⁹ L'expérience familiale de Vernon Lee n'est pas un cas isolé, si l'on pense à Henry James. En effet, Nicole Chardaire écrit qu'Henry James hérite d'« une forme d'atavisme ou de malédiction familiale » : il est témoin de la « crise » hallucinatoire de son père (« une apparition monstrueuse », dans le coin de sa chambre, en plein jour) ; William « connaît lui aussi des moments étranges d'effroi » ; et leur soeur, Alice « partage le capital familial des névroses ». Voir la préface de N. Chardaire à la nouvelle d'Henry James, « Le Tour d'Ecrou », traduite de l'anglais par Janine Lévy. Paris : Librairie Générale Française, 1995 (N. Chardaire, dans Henry James 1995 : p. 2)

I shall treat of what has sometimes been called *psychogenesis*, and try to ascertain just how far *the connections* of things in the outward environment can account for *our tendency to think of, and to react upon*. [...] by evolutionary empirists, it is supposed to be also due to experience, *only not to the experience of the individual, but to that of our ancestors* as far back as one may please to go. Our emotional and instinctive tendencies, our irresistible impulses to couple certain movements with the perception or thought of certain things, are also *features of our connate mental structure*. (W. James [1890], 1998: 851. Nous soulignons.)

Selon William James, la psychogenèse (« psychogenesis ») permet d'étudier l'origine et l'évolution des fonctions psychiques de l'être humain. D'une part, elle dépend des facteurs héréditaires²⁹⁰ : notre expérience de la vie en est fortement imprégnée (« that of our ancestors »). Mais, précise W. James, la psychogenèse est en relation étroite avec le milieu naturel et social où l'on vit. Aussi, influence-t-elle notre jugement et nos réactions face à la réalité (« Our emotional and instinctive tendencies [...] are also features of our connate mental structure »). D'autre part, écrit le théoricien, la nature de l'homme est très complexe :

Our study [...] taught us that the superiority of man depended on the facility with which in his brain the paths worn by the most frequent outer cohesions could be ruptured. The causes of the instability, the reasons why now this point and now that become in him the seat of rupture, we saw to be entirely obscure. [...] When we pass from scientific to aesthetic and ethical systems, every one readily admits that, although the elements are matters of experience, the peculiar forms of relation into which they are woven are incongruent with the order of passively received experience. The world of aesthetics and ethics is an ideal world. (William James [1890], 1998: 865)

W. James mentionne à nouveau la psychogenèse de l'individu, soulignant l'instabilité de sa conscience, compte tenu des facteurs extérieurs agissant sur lui. Les causes qui peuvent entraîner un déséquilibre psychique chez l'homme restent « obscures ». En effet, il affirme qu'il faut tenir compte de l'une de ses caractéristiques fondamentales « le Moi social » (« A man's Social Self » [W. James, 1890. Rpt. 1988 : 189]). Et il

²⁹⁰ Il semble ici que la pensée de Darwin ait influencé celle de W. James : « The cerebral system not only regulates most of the existing fonctions of the body, but has indirectly influenced the progressive development of various bodily structures and of certain mental qualities. » (C. Darwin *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871). Vol. 1. London : Ed. John Murray, 1871: p. 402).

considère que l'éthique et l'esthétique sont des moyens pour dépasser « l'expérience passivement reçue », c'est-à-dire l'hérédité. En d'autres termes, l'éthique et l'esthétique permettent à l'homme de transcender sa condition, comme le témoignent les écrivains, à travers leur fiction liant l'art et la vie. C'est ce que suggère W. James : la littérature constitue un domaine « idéal » pour la représentation d'une telle expérience, où l'écrivain fait appel à son imagination créative (« The world of aesthetics and ethics is an ideal world » [W. James, 1890. Rpt. 1988 : 865]).

William James fait état des « causes » du déséquilibre mental, qui restent « obscures » à la compréhension scientifique, et Vernon Lee lui fait écho à propos des « mystères du subconscient » : « Some day mental science may perhaps explain [...] the mysteries of the subconscious. » (V. Lee, *Words* : 22 ; voir *supra* : 195-6). A l'instar de W. James, elle affirme que le subconscient a un rôle important dans la créativité artistique et littéraire :

From our own very trifling experience, we can perhaps not explain what happens to the great novelist in the act of creation of his great characters, but guess, without any explanation, at what is happening in him. For in the same way that we all of us, however rudimentally, possess a scrap in ourselves of the faculty which makes the actor; so also we mostly possess in ourselves, I think, a scrap of what makes the novelist; if we did not, neither the actor nor the novelist would find any response in us. (V. Lee, *Words* : 22-3)

Dans les cas de possession, il est certain que les lectures d'ouvrages scientifiques par Lee constituent un facteur déterminant dans la création de ses grands personnages (« the act of creation ») tels que Spiridion, Alice Oke, Lady Venetia, et Don Juan, par exemple. Il convient donc de noter la modernité de l'écriture fantastique de Vernon Lee, particulièrement dans « Oke of okehurst », où la possession se conjugue avec la folie héréditaire d'Alice Oke, qui lui a été transmise par son ancêtre vivant en 1626. L'imagination de Vernon Lee est fortement imprégnée par les découvertes de la SPR et celles de la « New Psychology ». C'est aussi le cas d'Henry James.

Après un demi-siècle, les psychologues admettent l'existence de la « subconscience » (ou le « subconscient » [P. Janet]) et de la « conscience subliminale » (F. W. H. Myers). A la fin du XIX^{ème} siècle, Sigmund Freud expose lui aussi ses recherches sur la pluralité des consciences, en particulier dans ses études de l'inconscient. D'une part, il fait allusion aux découvertes de la SPR, dans *Proceedings*

of the Society of Psychological Research (Freud [1899-1900], 2003 : 670). Et il précise qu'il trouve une analogie entre sa théorie et celle émise par la SPR, dans ses publications « où sont distinguées l'une de l'autre les significations descriptives, dynamiques et systématiques de ce mot multivoque qu'est l'« inconscient » (Freud, [1899-1900], 2003 : 670). Il met ainsi l'accent sur la complexité du terme, l'« inconscient ». D'autre part, il se réfère à l'ouvrage de Lipps, *Der Begriff des Unbewussten in der Psychologie* (« Le concept d'inconscient en psychologie »), lors de la Conférence au Troisième Congrès International de Psychologie de Munich, en 1897 (Freud [1899-1900], 2003 : 666). Et il en donne la définition suivante:

La question de l'inconscient dans la psychologie est, selon la parole forte de Lipps, moins une question psychologique que la question de la psychologie. Aussi longtemps que la psychologie se débarrassait de cette question par l'explication verbale selon laquelle le « psychique » est justement le « conscient » et les « processus psychiques inconscients » un non-sens patent, toute utilisation psychologique des observations qu'un médecin pouvait tirer des états anormaux était exclue. [...] L'inconscient, selon l'expression de Lipps, doit être admis comme base générale de la vie psychique. L'inconscient est le cercle le plus grand qui inclut celui, plus petit, du conscient ; tout ce qui est conscient a un stade préliminaire inconscient, alors que l'inconscient peut s'arrêter à ce stade et néanmoins prétendre à la pleine valeur d'une opération psychique. L'inconscient est le psychique proprement réel, aussi inconnu de nous dans sa nature interne que le réel du monde extérieur et qui nous est livré par les données de la conscience tout aussi incomplètement que l'est le monde extérieur par les indications de nos organes sensoriels. (Freud [1899-1900], 2003 : 666-8. Nous soulignons.)

La conscience est longtemps considérée comme le siège unique de l'activité psychique, tandis que l'« inconscient » est perçu comme une partie négligeable, voire « un non-sens patent ». Freud et Lipps démontrent l'erreur d'une telle théorie. La conscience « jadis toute puissante », écrit Freud, n'a que le rôle « d'un organe sensoriel pour la perception de qualités psychiques (Freud [1899-1900], 2003 : 671). En fait, à l'instar de nos organes sensoriels qui nous donnent une perception du monde extérieur, l'inconscient, « stade préliminaire du conscient », enregistre les impressions et les souvenirs, qui peuvent ensuite passer au stade de « données de la conscience » et nous être ainsi « livrés », selon Freud.

Découvert dans le traitement des névroses, l'inconscient devient le facteur déterminant de la genèse des maladies mentales, et il est à la base de la psychanalyse

qui naît à la fin du XIX^{ème} siècle, lorsque Freud publie ses premiers textes. La mission du thérapeute consiste essentiellement à fouiller les profondeurs de l'inconscient de l'individu, afin d'y trouver les causes de ce qui demeure obscur dans les motivations cachées de la névrose. D'où l'importance d'une nouvelle thérapie, la « thérapie cathartique », par la libre association des idées surgissant de l'inconscient du patient (Assoun, 1990 : 24)²⁹¹.

Comme Lipps, Freud place le centre de la vie psychique dans l'inconscient, qui est la base fondamentale de sa théorie. On peut penser que Vernon Lee, qui connaît Lipps, est parfaitement au courant de cette théorie sur l'inconscient, qui intervient comme élément de processus mentaux actifs. Dans la section suivante, nous analyserons le rôle de l'inconscient dans le rêve.

3.2 (h) – L'analyse du rêve dans *Miss Brown*

La théorie freudienne s'applique au sujet malade, mais aussi à l'homme normal, comme dans l'analyse des rêves, par exemple, qui est développée dans le livre de Freud, *L'interprétation des rêves* (1899-1900)²⁹². Or, quinze ans plus tôt, Vernon Lee fait une remarquable interprétation du rêve dans *Miss Brown* (1884). Il est vrai que les peuples de l'Antiquité classique « attribuaient aux rêves une importance considérable », si l'on se réfère à « l'excellent travail de Büchschütz, *Traum und Traumdeutung im Altertum* », qui est publié à « Berlin, en 1861 » (Freud [1899-1900], 1926 et 1967 : 12). Pour Aristote, « le rêve est défini » comme « l'activité de l'âme de l'homme endormi » (Freud, [1899-1900], 1926 et 1967 : 12). Il est donc fort probable que Vernon Lee ait lu des ouvrages traitant des rêves, comme on le constate à travers l'écriture de son premier roman. Lorsqu'Anne Brown arrive à Londres, l'attitude froide et distante de Walter lui fait perdre toutes ses illusions. Il ne correspond pas du tout à l'image mythique du Prince Charmant qu'elle s'était imaginée à travers ses lettres. En outre, la tante du jeune homme, Mrs Mac Gregor, la met en garde contre « le mariage sans amour » qui est « une chose terrible » (Lee, *M. B.* I : 261). Tout est alors confus en elle. Aussi, la première nuit, elle fait un rêve que l'on peut qualifier de prémonitoire :

²⁹¹ Sur ce point, voir l'étude de P. - L. Assoun, dans son étude sur le freudisme : « Mis sur la piste de l'hystérie et découvrant l'hypnose par l'intermédiaire de Joseph Breuer, il [Freud] put se persuader de l'importance d'une thérapie cathartique » (Assoun, 1990 : 24).

²⁹² S. Freud, *L'interprétation des rêves*. Traduction de l'allemand, *Die Traumdeutung*, (Sigmund Freud, 1899-1900), par I. Meyerson. Paris : Presses Universitaires de France, 1926 et 1967.

The words went on in Anne's head, but she was too worn to understand them. She soon fell asleep, and dreamed that Melton Perry had painted a picture, and that in a storm, the ship's crew said it must be used as a raft; and somehow it all took place at Florence, in the large pond, in the Boboli Gardens. (V. Lee, *M. B.* I: 262).

Ce rêve est tout à fait significatif : ce qu'elle ne peut confier à personne se retrouve dans son inconscient. En effet, le rêve est une résurgence de toutes nos émotions les plus intimes. Pour éclairer ce point, nous nous référons à la symbolique des rêves, selon la théorie de Freud²⁹³ :

Tout le matériel qui forme le contenu du rêve provient d'une manière quelconque de notre expérience vécue : il est donc reproduit ou remémoré dans le rêve. [...] Dans le rêve, notre mémoire présente une série de particularités [...]. Tout d'abord, le rêve présente des éléments que nous ne reconnaissons pas pendant la veille comme appartenant à notre savoir et à notre expérience. [...] Et on est tenté de croire à une activité créatrice indépendante, *jusqu'à ce qu'un événement nouveau rappelle le souvenir perdu d'un événement ancien, découvrant ainsi l'origine du songe.* » (Freud [1899-1900], 1926 et 1967 : 18-9. Nous soulignons.)

Freud expose ici « l'origine du songe » : « le souvenir perdu » dans l'inconscient d'un individu refait surface dans sa mémoire, lorsqu' « un événement nouveau » replace ce dernier dans la même situation vécue antérieurement. C'est ce qui se produit dans l'inconscient d'Anne Brown : à Londres, les paroles de Mrs. Mac Gregor font écho à celles de Perry Melton s'adressant à Walter Hamlin, alors qu'elle était gouvernante chez le premier, à Florence : « Tu n'es pas amoureux d'Annie, j'en suis certain » (V. Lee, *M. B.* I: 162). C'est donc la confusion existant dans l'esprit de la jeune fille qui est à l'origine de son étrange rêve. Cela correspond à ce que Freud appelle « un rêve d'angoisse » :

Qu'un processus psychique qui développe de l'angoisse puisse de ce fait être pourtant un accomplissement de souhait, cela ne comporte plus pour nous de contradiction depuis longtemps [...] : le souhait appartient à l'un des systèmes, l'*Ics*, tandis que le système du *Pcs* a rejeté et réprimé ce souhait. Même dans le

²⁹³ Le thème du rêve est très répandu dans la tradition fantastique, par exemple, dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907) de S. Freud. Traduit de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin. Paris : Editions Gallimard, 1986.

cas d'une pleine santé psychique, la soumission de l'*Ics* par le *Pcs* n'est pas totale. (Freud [1899-1900], 2003: 635-6)

Comme le suggère Freud, « même dans le cas d'une pleine santé », ce type de rêve peut naître à partir de la réalisation d'un souhait, qui est réprimé par « le système du *Pcs* », c'est-à-dire le préconscient qui assure la fonction de censure (Freud [1899-1900], 2003 : 670). Selon Freud, la censure constitue un barrage sélectif entre les systèmes inconscient (*Ics*), préconscient (*Pcs*), et conscient. On distingue plus clairement ses effets quand elle se relâche partiellement dans le rêve : « Quand le processus de rêve est devenu contenu de perception, il a en quelque sorte contourné l'obstacle qui lui est opposé dans le *Pcs* par la censure et par l'état de sommeil. » (Freud (1899-1900], 1926 et 1967: 629).

Dans le cas d'Anne Brown, dans le roman de Vernon Lee, son angoisse (perçue à travers son rêve) est traduite à travers le champ sémantique : « storm », « raft », « Florence », « pond ». En effet, sa rencontre avec Walter Hamlin, à Florence, a complètement perturbé son existence. Anne se souvient des jours paisibles, où elle accompagnait les enfants de Perry Melton aux « jardins de Boboli » (Florence), où ils s'amusaient en jouant aux petits bateaux, sur la grande pièce d'eau. A son arrivée à Londres, les paroles de Mrs Gregor provoquent le doute dans son esprit. Et alors, elle s'interroge sur son avenir peu prometteur aux côtés de Walter. Le mot « storm » sert à traduire les tourments intérieurs de la jeune héroïne : Que fera-t-elle en cas d'un mariage sans amour ? Refusera-t-elle cela ? Inconsciemment, elle rejette cette fatalité et elle pense que la seule issue est de retourner à Florence. D'où le sens symbolique que l'on peut attribuer au mot « craft » : son travail de gouvernante chez les Melton est le seul espoir auquel elle s'accroche (« Perry Melton had painted a picture [...], the ship's crew said it must be used as a craft »).

Une fois de plus, on ne peut que remarquer l'intérêt de Vernon Lee pour la psychologie. La théoricienne le développe au mieux dans *Beauty & Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics* (1912). Mais la problématique de cet ouvrage fait l'objet d'une critique de la part de Berenson, comme nous nous proposons de le démontrer dans la section suivante.

3.2 (i) – Antagonisme entre Vernon Lee et Bernhard Berenson

Dès l'ouverture des séances du IV^{ème} Congrès de Psychologie, qui se tient à Paris, du 20 au 26 août 1900, Théodule Ribot déclare que le Congrès « aspire à embrasser la psychologie tout entière » (Janet, 1901 : 41). Parmi les cinq cents membres de ce congrès, il y a une vingtaine de femmes, parmi lesquelles figurent Vernon Lee et Clementina Anstruther Thomson. Ces dernières présentent un mémoire rédigé en français et intitulé *Le rôle de l'élément moteur dans la perception esthétique visuelle*, tel qu'il est développé dans *Beauty and Ugliness*²⁹⁴. La thématique de ce mémoire est ainsi exposée par les co-auteurs :

Le petit mémoire et le questionnaire que les collaborateurs « Vernon Lee » et C. Anstruther Thomson désirent porter à la connaissance du IV^{ème} Congrès de Psychologie, ont rapport à un long travail que ces auteurs ont publié *en octobre et novembre 1897* dans la *Contemporary Review* de Londres ; travail portant le titre « Beauty and Ugliness » et dont la *Revue Philosophique* leur a fait l'honneur de s'occuper à deux reprises.

La thèse de cette étude, appuyée sur *des observations et des expériences introspectives* portant sur le champ entier de l'esthétique visuelle [...] peut se résumer en peu de mots. *Le plaisir et le déplaisir esthétique* se rattachant à la *perception* absolument réalisée [...] *dépend non pas seulement de l'activité de l'organe visuel et des procédés musculaires* qui lui sont associés, *mais de la participation* de quelques-unes d'entre les fonctions les plus importantes de tout l'organisme, à savoir : *la respiration, la circulation, l'équilibre, l'ajustement musculaire intime* [...]. Ces conditions particulières [...] *ne sont pas un résultat de l'émotion esthétique* agréable ou désagréable, *mais bien plutôt sa cause et son explication, ou peut-être même, si on adopte le point de vue de Lange et de W. James, sont elles-mêmes cette émotion.* (V. Lee et C. Anstruther Thomson, dans Janet 1901 : 468. Nous soulignons.)

Dès 1897, Vernon Lee met en pratique les découvertes de la « New Psychology », dans le domaine de l'esthétique. En effet, trois ans plus tard, au IV^{ème} Congrès de Psychologie, elle présente une thèse « appuyée sur des observations et des expériences introspectives ». Ce mémoire a pour but de montrer dans quelle mesure le moteur de l'organisme détermine la possibilité de ressentir le plaisir et le déplaisir esthétique, face à une œuvre d'art (architecture et peinture), selon « le point de vue de Lange et de W. James ». Le choix de ce mémoire est judicieusement choisi, si l'on pense à

²⁹⁴ Vernon Lee fait mention de ce mémoire dans l'ouvrage qui sera publié en 1912, *Beauty and Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*. Vernon Lee et Clementina Anstruther Thomson (1912): p. 99-105. A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation *Beauty and Ugliness*.

l'antagonisme entre les deux co-auteurs et Bernhard Berenson, tel qu'il est examiné par Gunn, Geoffroy-Menoux, Colby, Maxwell et Pulham²⁹⁵.

Berenson est un ami d'Henry et William James. Il suit aussi les cours de ce dernier, à l'université de Harvard²⁹⁶. Gunn publie intégralement la lettre de Berenson accusant Vernon Lee et « Miss Anstruther Thomson » de plagiat, en 1897, et la lettre de dénégation que lui écrit la première (Gunn 1964 : 152-3). Bien que Berenson ne mentionne pas explicitement l'objet de son accusation, Peter Gunn, Sophie Geoffroy-Menoux et Jo Briggs pensent qu'il s'agit du rôle du sens du toucher (« tactile values »), tel que ce dernier examine dans son ouvrage, *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896)²⁹⁷. D'autre part, Briggs émet une autre hypothèse, qui semble très intéressante :

Lee is clearly on more familiar terms with the theories of Lange and James which are central to her engagement with aesthetics, whereas Berenson is interested in aesthetics only in so far as they enable him to answer an art-historical question. Both writers set themselves very different agendas: where Lee sets out to answer the problems of aesthetics – *Why do we enjoy art? What is the purpose of this enjoyment?* – Berenson remains interested primarily in explaining the specific characteristics of Florentine painting in the Renaissance, from Giotto to Michelangelo.

As a consequence perhaps, *Lee's idea of aesthetic empathy*, according to which the viewer *responds emotionally and physically* to the art object, is much more abstract and, in fact, *less focused on the bodily pleasure than Berenson*.

Lee is primarily concerned with *the changes in breathing and balance by a range of objects which do not necessarily depict the human form*. Berenson on the other hand is only interested in figural art: in the stimulation of our sense of touch by, and also a more straightforward miming of, the actions of the depicted human form. (Briggs, dans Maxwell et Pulham, 2006: 166. Nous soulignons.)

Briggs établit la comparaison entre Vernon Lee et Bernhard Berenson, dans le but de démontrer la différence de leur théorie sur la perception esthétique. Son opinion s'avère juste, considérant la problématique du mémoire que Lee présente au Congrès de Psychologie, en 1900. D'une part, la thèse est basée « sur des observations et des

²⁹⁵ P. Gunn, 1964 :152-156 ; S. Geoffroy-Menoux, 2003 : 83-87 ; V. Colby, 2003 : 162-7 ; C. Maxwell et P. Pulham 2006 : 164-169.

²⁹⁶ « At Harvard, Bernard Berenson enthusiastically attended the classes of William James. » (S Geoffroy-Menoux, 2003: 79)

²⁹⁷ Gunn, 1964 : 155. Cf. Geoffroy-Menoux, 2003: 84, ainsi que Maxwell et Pulham, 2006: 166. Consulter également B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York and London: G. P. Putnam's Sons, Rpt. 1899.

expériences introspectives », relatives au phénomène de l'empathie (« So far as *Einfühlung* went, by my own introspection and my observation of the vocabulary of movement universally applied to motionless visible shapes. » [Lee, *Beauty and Ugliness*: 96]). Précisément, c'est sur ce point que Briggs fonde son argumentation, soulignant l'intérêt que Lee porte aux travaux de Carl Lange²⁹⁸ et de William James d'une part, et se référant à sa théorie de la réaction émotionnelle et physique de l'observateur, d'autre part (« the viewer responds emotionally and physically »). C'est en effet de la psychophysiologie qu'il est question dans la thèse qu'elle présente au IV^{ème} Congrès de psychologie, au sujet de « la participation de [...] la respiration, la circulation, l'équilibre, l'ajustement musculaire », dans le processus de l'émotion esthétique.

C'est donc sous l'éclairage scientifique de W. James que V. Lee examine le problème de l'esthétique : « The principal fields of experimentation so far have been [...] the connection of conscious states with their physical conditions, including the whole of brain-physiology, and the recent minutely cultivated physiology of the sense-organs. » (W. James [1890], 1988 : 126). Dans le mémoire, Vernon Lee adhère à son point de vue, soulignant que l'émotion esthétique nécessite un « ajustement musculaire intime », qui va au-delà des mouvements kinesthésiques des « procédés musculaires » (Voir *supra* : 203). Cette émotion est en fait due à la sensibilité esthétique, sensation interne constituant « l'activité empathique », pour reprendre ses termes (Voir *supra* : Partie I. Chapitre [3.2 b], p. 146). Comme il a été démontré, nous percevons la même émotion esthétique chez Walter Pater (Voir *supra* : Partie I. Chapitre [3.2 b]). Le thème central du Mémoire de Vernon Lee tourne autour du « plaisir et déplaisir esthétique » occasionnés par la perception de cet objet (Voir *supra* : 203). Et selon Briggs, Vernon Lee s'attache à découvrir les causes de l'émotion esthétique (« Why do we enjoy art ? What is the purpose of this enjoyment ? » [Briggs, dans Maxwell et Pulham 2006 : 166. Voir *supra* : 204]). Vernon Lee souligne l'importance de la participation de toutes ces fonctions importantes de l'organisme : « Si on adopte le point de vue de Lange et de W. James », elles « sont elles-mêmes cette émotion [esthétique agréable ou désagréable] », parce qu'elles en sont la « cause » et non le « résultat » (Voir le mémoire de Lee, *supra* : 203). C'est ce qu'écrit W. James, dans *Principles of Psychology* (1890) :

²⁹⁸ Carl Lange (1834-1900), psychologue et physicien danois.

Our natural way of thinking about these coarser emotions is that the mental perception called the emotion, and that this latter state of mind gives rise to the bodily expression. *My theory, on the contrary*, is that the *bodily changes follow directly the perception of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur IS the emotion*. [...] The more closely I scrutinize my states, the more persuaded I become that whatever moods, affections, and passions I have are in very truth constituted by, and made up of, those bodily changes which we ordinarily call *their expression or consequence*. (W. James [1890], 1988: 743-5)

William James met bien l'accent sur l'interaction entre l'esprit et le corps dans la production de l'émotion esthétique (« moods, affections, and passions [...] are [...] their expression or consequence ». En fait, « l'ajustement musculaire intime », mentionné par Vernon Lee dans son mémoire (Voir *supra* : 203), est perçu par lui, à travers les changements physiques provoqués par la perception de l'objet (« the bodily changes follow directly the perception of the exciting fact »). Par conséquent, cette émotion est d'ordre mental. D'où la formation du plaisir ou du déplaisir. Ces deux notions fondées sur l'émotion esthétique sont centrales dans le problème de l'esthétique chez Vernon Lee, contrairement à ce qu'on peut trouver chez Berenson. Ce dernier se limite, en effet, à la considération perceptive du contenu de l'œuvre d'art, et à la reproduction de ses caractéristiques, grâce à ce qu'il appelle « l'imagination tactile », dans *The Florentine Painters of Renaissance* (1899) : « This brings us back once more to the statement that *the chief business of the figure painter, as an artist, is to stimulate the tactile imagination*. » (Berenson, 1899 : 11. Nous soulignons). C'est précisément ce que critique Vernon Lee, dans *Beauty and Ugliness*, en 1912 :

Mr. Berenson's works [...] his *Florentine Painters*, in which he first put forward his theory of what he calls « Tactile values, » having been written most certainly without knowledge of my own essay, also written without knowledge of his theories, on *Beauty and Ugliness*, and also, to all appearance, without knowledge of the cognate ideas of Messrs. Lipps and Groos. Indeed, I have chosen Mr. Berenson's work as an illustration of the practically universal confusion between the two kinds of Inner Mimicry (and indeed of Lippsian *Einfühlung* also) because it enables me to add, without interrupting my exposition, Mr. Berenson's extremely valuable authority to the other evidence first (that chiefly of Lipps, Groos, C. Anstruther-Thomson and myself, and the subjects of my *Questionnaire*) to the existence of such phenomena as Empathy (*Einfühlung*) or of Inner Mimicry (*Innere Nachahmung*). (V. Lee, *Beauty and Ugliness*: 111-2)

On peut voir dans cette critique le meilleur argument que Vernon Lee présente pour sa défense contre l'accusation de plagiat portée par Berenson. Elle fournit des citations extraites du livre de Berenson (Voir V. Lee, *Beauty & Ugliness* : 112-4). Dans le *Questionnaire* que les co-auteurs incluent dans leur mémoire, lors du IV^{ème} Congrès International de Psychologie (V. Lee et C. Anstruther Thomson, dans Janet 1901 : 474-77), elles mettent l'accent sur le « rôle de l'élément moteur dans la perception esthétique visuelle », et particulièrement de « perception et de jouissance esthétique » (Lee et Anstruther Thomson, dans Janet, 1901 : 477). Leur socle théorique est effectivement basé sur les travaux de Lipps et de Groos, mais aussi sur ceux de Lange et de W. James, ainsi que sur ceux de Fechner et Lotze (V. Lee et C. Anstruther Thomson, dans P. Janet, 1901 : 470-5).

Selon Scripture, Gustav Theodor Fechner (1801-1887) est le premier à établir l'existence de la psychologie expérimentale, dès 1834 (« To Fechner's mind, the laws of the relation between the psychical and physical worlds and the unit of measurement were found. » [Scripture, 1897 : 455]). Freud confirmera le point de vue de Scripture:

Nous ne pouvons rester indifférents en constatant qu'un chercheur aussi perspicace que G. Th. Fechner a soutenu une conception du plaisir et du déplaisir qui coïncide pour l'essentiel avec celle qui nous est imposée par le travail psychanalytique. *Ce que Fechner en dit est contenu dans son petit écrit*²⁹⁹ : « Pour autant que les impulsions conscientes sont toujours en relation avec du plaisir ou du déplaisir, plaisir ou déplaisir peuvent aussi être pensés dans une relation psychophysique avec des conditions de stabilité et d'instabilité, et l'on peut à ce sujet fonder l'hypothèse [...] selon laquelle tout mouvement psychophysique qui franchit le seuil de la conscience est affecté de plaisir dans la mesure où, au-delà d'une certaine limite, il se rapproche de la stabilité complète, est affecté de déplaisir dans la mesure où, au-delà d'une certaine limite, il s'en écarte ; tandis qu'entre ces deux limites, que l'on peut caractériser comme *seuils qualificatifs du plaisir et du déplaisir*, existe une certaine étendue d'indifférence. » (Freud [1916-1920], 1996 : 278. Nous soulignons.)³⁰⁰

Il est évident que Vernon Lee remonte aux sources même de la psychophysique, telle qu'elle est décrite par Fechner. En effet, ce dernier parle de « mouvement psychophysique au seuil de la conscience » qui peut être affecté positivement

²⁹⁹ S. Freud cite les références de l'ouvrage de Fechner, dont il extrait la citation : G. Th. Fechner (1801-1887). *Einige Ideen Zur Schöpfungs- und Entwicklungsgeschichte der Organismen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1873.

³⁰⁰ Freud précise que dans les termes de *ästhetische Indifferenz*, le mot « Esthétique » est employé au sens ancien relatif à la sensation ou à la perception (Freud [1916-1920], 1996: 279).

(production du plaisir) ou au contraire, négativement (production du déplaisir). C'est donc à ce théoricien qu'elle emprunte les concepts de plaisir et de déplaisir, pour l'écriture de *Beauty and Ugliness*, en collaboration avec Clementina Anstruther Thomson. Les processus psychophysiques sont énoncés dans les termes de *Einfühlung* (Empathy) par Lipps (processus mental), et de *Innere Nachahmung* (Inner Mimicry) par Groos (processus physique). En fait, elle établit la « différence » entre le concept de Lipps et celui de Groos, de la façon suivante : « This difference between the motor images (Empathy) and the muscular sensations (Inner Mimicry) » [Lee, *Beauty & Ugliness* : 111]. Précisément, la théoricienne souligne que la « confusion » dont fait preuve Berenson est basée sur le fait qu'il ne fait pas « la différence » entre ces deux concepts. Et cela le conduit, selon Vernon Lee, à concentrer son attention uniquement sur « les pouvoirs de la forme artistique » – qu'il exprime par les termes « vitalising » ou encore « life-enhancing » – ce qu'elle considère comme une « spéculation sur une explication erronée » (V. Lee, *Beauty and Ugliness*: 111).

Gunn, Geoffroy-Menoux, Briggs, et Colby dénoncent l'ambiguïté de l'attitude de Berenson, qui peut être traduite par le jugement réaliste de cette dernière. En effet, Colby associe « l'hostilité » dont ce dernier fait preuve envers Vernon Lee à un parti pris profondément enraciné dans son inconscient, contre les femmes-écrivains telles que Maud Crutwell, par exemple, auteur de monographies sur les peintres italiens (« a fundamental hostility, a prejudice so deeply rooted in his [Berenson's] unconscious that it could find expression only in an explosion over a petty misunderstanding » [Colby, 2003 : 162]). En effet, une mésentente profonde existe entre Lee et Berenson : il lui reproche la sévérité de sa critique pendant la période où il soumettait ses premiers ouvrages à son jugement, d'une part (« Vernon Lee's early severe criticism » [Geoffroy-Menoux, 2003 : 82]). Et d'autre part, il voit d'un mauvais œil la position de critique féminin de Vernon Lee apportant des innovations dans le domaine de l'esthétique, et aussi sa collaboration avec C. Anstruther-Thomson (« Unlike Berenson's work, which is preoccupied with canonizing the art of the past, Lee's work with Anstruther-Thomson radically calls into question what art is and what it can be. » [Briggs, dans Maxwell et Pulham 2006 : 168]). D'ailleurs, Berenson est tellement imbu

de lui-même qu'il s'expose à des querelles avec d'autres personnes que Vernon Lee, par exemple, Obrist, Charles Loeser, ou encore Michael Field (Katherine Bradley)³⁰¹.

Par ailleurs, il convient de souligner que la modernité de l'écriture de Vernon Lee, concernant les processus psychophysiques étudiés dans *Beauty and Ugliness* (1897), trouve écho dans celle d'Henri Bergson, notamment dans son mémoire, « Note sur la conscience de l'effort intellectuel », qu'il présente lors du IV^{ème} Congrès de psychologie (1900):

Dans tout *effort* intellectuel, il y a une lutte ou une composition entre des images multiples et analogues qui essaient de s'insérer dans un seul et même schéma, les unes ne le remplissant pas tout à fait, les autres le dépassant, jusqu'à ce qu'enfin la coïncidence de l'image avec le schéma soit obtenue ; [...] ce mouvement tout spécial d'images toutes particulières nous donne une impression *sui generis* qui doit entrer pour une large part dans la conscience que nous avons de l'effort intellectuel. (Bergson, dans Janet 1901 : 150)

Pour Bergson, « tout *effort* intellectuel » (mot souligné par l'auteur) nécessite une « lutte ou une composition entre les images » : de cette manière, il rejoint l'idée de Lee, lorsqu'elle mentionne l'« ajustement musculaire intime » dans « la perception du phénomène esthétique » (Voir *supra* : 203). D'autre part, il souligne que l'objet de la « lutte » dans la composition des images est « la coïncidence de l'image avec le schéma » souhaité. Cela correspond aussi à la thèse présentée par Vernon Lee, dans son mémoire : la « fonction régularisatrice » se fait à travers une « coopération de quelques fonctions vitales » (V. Lee et C. Anstruther Thomson, dans P. Janet 1901 : 470). Par conséquent, on peut voir dans la théorie de Bergson une allusion aux « sensations musculaires » (« Inner mimicry » [V. Lee, *Beauty and Ugliness* : 112. Voir *supra* : 206]). D'autre part, dans la mesure où Bergson déclare que « ce mouvement tout spécial d'images toutes particulières nous donne une impression *sui generis* qui doit entrer pour une large part dans la conscience que nous avons de l'effort intellectuel », on pense à Fechner, qui écrit que « tout mouvement psychophysique qui franchit le seuil de la conscience est affecté de plaisir » (Fechner, dans Freud [1916-1920], 1996 : 278).

³⁰¹ « BB's acute sense of his supremacy entailed a series of quarrels with Obrist, Vernon Lee, Charles Loeser, and even, in 1895, 'Michael Field'. » (Geoffroy-Menoux, 2003: 86).

En outre, dans son ouvrage, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889)³⁰², Bergson parle du sentiment esthétique, où l'on note également une convergence des idées entre Vernon Lee et lui :

Il en résulte de cette analyse que *le sentiment du beau* n'est pas un sentiment spécial, mais que tout sentiment éprouvé par nous revêtira un caractère esthétique, pourvu qu'il ait été suggéré, et non pas causé. On comprend alors pourquoi *l'émotion esthétique nous paraît admettre des degrés d'intensité, et aussi des degrés d'élévation*. [...] La plupart des émotions sont grosses de mille sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent : chacune d'elles est donc un *état unique en son genre*, indéfinissable, et il semble qu'il faudrait *revivre la vie de celui qui l'éprouve pour l'embrasser dans sa complexe originalité*. (Bergson [1889], 1927 : 12-3. Nous soulignons.)

« Le sentiment du beau » diffère d'un individu à l'autre, dit Bergson. Et cela est d'autant plus vrai que « cet état unique en son genre », est complexe : pour comprendre l'œuvre artistique, « il faudrait revivre la vie de celui qui l'éprouve ». En d'autres termes, il faudrait pouvoir ressentir de l'intérieur, mentalement, les mêmes émotions esthétiques de l'artiste. C'est ce qu'exprime Vernon Lee, à propos de l'empathie, définie par le verbe « to feel into », concernant la perception des formes esthétiques (Lee, *The Beautiful* : 66. Voir *supra* : Chapitre 3.2 [b]). Pour Bergson, « l'émotion esthétique nous paraît admettre des degrés d'intensité, et des degrés d'élévation ». Cela est aussi vrai pour Lee : « The aesthetic pleasure in art is due to the production of highly vitalising, and therefore agreeable, adjustments of breathing and balance as factors of the perception of form. » (V. Lee, *Beauty and Ugliness* : 224-5). Aussi pouvons-nous penser que Vernon Lee et Henri Bergson puisent aux mêmes sources scientifiques, dans l'élaboration de leurs théories respectives.

Cette étude a permis de mettre en relief les mérites d'une femme-écrivain, dotée d'un esprit de grande envergure. Mais des questions restent à résoudre : Vernon Lee, est-elle vraiment l'écrivain marginalisé que présente Burdett Gardner ? Ou au contraire, est-elle cette « Sibyl » audacieuse, qui n'a pas peur de la polémique : « Are we not Writers the (how usurping !) successors of priests and wizards and medicine men, of prophets and sibyls ? » (Vernon Lee, *Words* : 311). Depuis son apparition dans la sphère

³⁰² H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Paris : Presses Universitaires de France, 1927.

littéraire, Vernon Lee intrigue ceux qui la connaissent. Parlant de la personnalité et de l'éloquence de cette dernière, Irene Cooper Willis écrit: « She should have lived in Olympian circles, discoursing. She would have made a perfect Sibyl. » (Cooper Willis, Introduction à *Letters*, 1937: xiii.). Ses talents d'orateur peuvent plaire à certains ou déplaire à d'autres. Toutefois, pour ses amis Maurice Baring et George Bernard Shaw, elle est une femme éclectique, qui a sa place dans la société anglaise (« the cleverest person [...] with the widest range of the rarest culture » [Shaw, dans Gunn 1964 : 2]). Aujourd'hui, c'est également ce que pensent les critiques littéraires, qui s'intéressent à son œuvre prodigieuse, par exemple, Christa Zorn, Vineta Colby, Sophie Geoffroy, Catherine Maxwell et Paricia Pulham, parmi tant d'autres. En tout cas, toutes ces considérations marquent sa différence, qui ne fait que s'accroître tout au long de son parcours littéraire, comme il le sera démontré, dans les chapitres suivants, dans une plus profonde exploration de son odyssée scripturale. C'est sa détermination à montrer sa différence qui la conduira vers l'émancipation de l'un des ses pères spirituels, Henry James. Ce dernier est impressionné par son intelligence (« She had a prodigious cerebration »), mais décèle en elle l'aspect « inquiétant » d'une « Tiger-Cat »³⁰³). Il convient donc de montrer dans quelle mesure Vernon Lee est une femme-écrivain, témoin de son époque.

Comme il a été démontré, l'esthétique est au cœur de l'œuvre de Vernon Lee. Nous avons également mis l'accent sur son intérêt pour la « New Psychology ». Dans la partie suivante, nous étudierons l'évolution de l'écriture de Lee, orientée vers la linguistique moderne et nous ferons appel à des érudits tels que Roman Jakobson, Patrick Guelpa, Roland Barthes, Wolfgang Iser. C'est sous cet éclairage que nous analyserons l'écriture de Vernon Lee, afin de montrer les facettes de sa personnalité : une femme-écrivain intelligente et dynamique.

³⁰³ Cette expression est d'Henry James. Voir L. Edel, *Henry James: a Life*. New York : Harper & Row, publishers, 1985: 382. Nous développerons ce point *Infra* : Partie II. Chapitre 1.

PARTIE II

LA VOIE DE LA DIFFERENCE

I should like to add a word
on one question regarding
the near future of Intelligence,
but with the understanding
that I do so not as a prophet
of what may happen,
so much as *a witness* of half a century's
already accomplished changes.

(Vernon Lee, *Proteus or the Future of Intelligence*: 61)

Chapitre 1

Emancipation de la tutelle d'Henry James

Comme il a été démontré dans la Partie I, lorsque Vernon Lee publie ses premiers écrits sur l'Histoire de l'art et sur la critique littéraire, sa position de femme-écrivain est assurée en tant que pionnière dans des domaines réservés aux écrivains masculins. Elle en est bien consciente et elle connaît sa propre valeur, puisqu'elle a toujours fait preuve de force de caractère et d'esprit : « It [life] begins with the gradual suspicion, as we pass out of childish tutelage, that the world is *not at all* the definite, arranged, mechanical thing which the doctrine convenient to our elders and our own optimistic egoism have led us to expect. » (V. Lee, *Gospels of Anarchy*: 13). Dans ce propos, il y a un vif désir d'émancipation de la tutelle de ses mentors. Cela est parfaitement illustré dans *Miss Brown* : la relation mentor-pupille entre Anne Brown et son tuteur, Walter Hamlin, fait penser au tutelage de Vernon Lee, par rapport à Henry James.

D'autre part, Vernon Lee n'adopte pas inconditionnellement les dogmes ou les doctrines d'autrui, parce qu'elle est toujours prête à faire valoir son propre point de vue solidement argumenté. C'est ce qu'elle écrit dans *Belcaro*:

I have never deliberately accepted (except in the domain of art-history and evolution, of which I have not treated in this book which deals only of art in its connection with the individual artist and his public) a whole theory, and set myself either to developing or correcting it: the ideas of others enter largely into the answers to my self-questionings, but they do so because they had become part and parcel of my own thought; and the questions and their answers have always been asked by myself and answered *by myself*. (V. Lee, *Belcaro*: 9)

Elle tient compte des idées d'autrui, mais elle ne se fie qu'à son propre jugement. Cette attitude ne lui attire pas la sympathie de ses contemporains. Certains (comme Max Beerbohm) se sont amusés en la caricaturant. D'autres, comme John Symonds Addington (1865-1945), ont fait preuve d'irritation, voire d'irrévérence envers elle. Ainsi, Colby rapporte que ce dernier agit d'une manière contraire aux bienséances, envers elle : « Symonds proceeds to a slashing critique. [...] Symonds's criticism must have been painful for Vernon Lee. » (Colby, 2003: 74). En fait, si les critiques s'accordent à dire qu'il existe une excellente relation entre Vernon Lee et Water Pater, il n'en est pas de même de John Addington Symonds (à qui elle exprime pourtant « sa grande obligation », lorsqu'elle publie *Euphorion* . Elle mentionne ses ouvrages comme références – outre ceux de Michelet et ceux de Jacob Burckhardt : « I must express my great obligations to the works of [...] Mr. J. A. Symonds in everything that concerns the political history and social condition of the Renaissance. » (V. Lee, *Euphorion*: 451).

Toutefois, Vineta Colby démontre que si Symonds est partial envers Lee, c'est pour deux raisons. La première est qu'il ne voit pas d'un bon oeil la relation qu'elle entretient avec Mary Robinson. La seconde est qu'il ne peut souffrir de la voir capable de rivaliser avec lui sur son « territoire », puisqu'elle écrit « non seulement sur la Renaissance Italienne, mais aussi sur « le théâtre élisabéthain, sur lequel il avait récemment publié un livre, *Skakespeare's Predecessors in the English Drama* » (Colby, 2003 : 74. Notre traduction). D'ailleurs, Vernon Lee n'apprécie pas l'arrogance de Symonds (« Symonds' flippancy » [V. Lee, *Letters* : 78]). En réalité, en cette fin-de-siècle dite « décadente », il y a un parti pris de la part des Victoriens contre les femmes qui veulent s'émanciper. Elles sont appelées les « Filles de la Décadence » (« Daughters of Decadence ») pour reprendre les termes d'Elaine Showalter³⁰⁴. C'est le cas de Vernon Lee, face à Henry James.

Nous examinerons donc les raisons qui déterminent Vernon Lee à se différencier de celui qu'elle avait considéré comme son mentor dans les années 1880. Outre la correspondance de Vernon Lee (*Letters*, 1937) et sa biographie (P. Gunn, 1964), notre socle théorique comprendra l'ouvrage critique d'Henry James, *The Art of the Novel* ([1907], 1962), et celui de E. M. Forster, *Aspects of the Novel* ([1927], 1974). Nous y

³⁰⁴ Nous démontrerons ce point *infra*, Partie II. Chapitre 3 (« Les Filles de la Décadence »).

incluerons également l'étude de Kenneth Graham (*English Criticism of the Novel. 1865-1900* [1965]), et les textes critiques de Leon Edel, (« Vernon Lee and Henry James » [1954]³⁰⁵, et *Henry James : a Life* [1985])³⁰⁶.

1.1 – Henry James et les femmes-écrivains

Henry James entretient des relations amicales avec les femmes artistes et écrivains de son époque, dont il est souvent le mentor³⁰⁷. Toutefois, il agit d'une manière assez paradoxale envers deux d'entre elles : Constance Fenimore Woolson et Vernon Lee. Dans son étude, *Henry James : A Life* (1985), Leon Edel fait allusion aux tensions existant entre la première et Henry James: « There was in the letters a strong competitive feeling. Fenimore was a dedicated writer; and she aspired to some of the greatness of her friend » (Edel, 1985: 297). En 1883, cette « *littératrice* itinérante » (« itinerant *littératrice* [*sic*] ») veut soumettre à la critique d'Henry James, son projet d'écriture concernant *Castle Nowhere* (Edel, 1985 : 296. Notre traduction). Selon Edel, ce dernier ne semble pas tenir ses promesses, au point que dans l'une de ses lettres, Fenimore lui reproche sa misogynie et sa froideur : « Again and again in her letters, under the guise of discussing and criticizing James's writings, Miss Woolson seems to be saying to him that he is cold, disinterested, does not understand women. » (Edel, 1985 : 296).

Curieusement, Vernon Lee se trouvera dans la même position que Constance Fenimore Woolson, au moment de la publication de *Miss Bown*. En effet, le 30 juillet 1884, elle écrit à sa mère pour lui faire part de son intention de dédicacer son premier roman à Henry James : « I am going to dedicate it to kind Mr. James, who is most sweet & encouraging. » (V. Lee, *Letters*: 159). Mais par la suite, James a un comportement déconcertant : tout d'abord, il se montre « encourageant ». Mais lorsque le roman est sur le point d'être publié, il s'en désintéresse complètement. En effet, il le trouve « très radical et esthétique », parce qu'il lui reproche de s'exprimer d'une façon trop incisive³⁰⁸, comme il l'écrit à son ami T. S. Perry, dans une lettre datée du 28 septembre

³⁰⁵ L. Edel, « Henry James and Vernon Lee ». *PMLA* 69 (June 1954: 677-78).

³⁰⁶ L. Edel, *Henry James : a Life*. New York : Harper & Row, Publishers, 1985.

³⁰⁷ Consulter Elisabeth Robins (ed), *Theatre and Friendship. Some of Henry James's Letters*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1932. Voir aussi C. Zorn, 2003 : 11.

³⁰⁸ La réception de *Miss Brown*, roman à clé, lui vaudra bien des critiques. Voir *Infra*: Chapitre 2.

1884 (Leon Edel, 1954 : 677. Notre traduction). Edel cite un extrait de la lettre qu'il lui adresse, en décembre 1884, où son ton se durcit :

However, some months later, he [Henry James] wrote (in 12 December 1884):
 « Vernon Lee's *Miss Brown* has appeared. As I told you my modest name is on the dedication-page, & my tongue is therefore tied in speaking of it – at least generally. But may I whisper in your ear that it is her first attempt at a novel, so it is to be hoped it may be her last. It is very bad, strangely inferior to her other writings, & (to me at last) painfully disagreeable in tone... It is in short a rather deplorable mistake – to be repented of. But I am afraid she won't repent – it's not her line. Don't betray this very private opinion of mine. I am sadly put to it to know what to write to her. I think I shall be brave and tell her what I think – or at least a little of it. The whole would never do. »

It seems to me this offers a valid reason for the tone of Henry James's subsequent letters to Miss Lee and his procrastination in writing her. Certainly, these stated reasons, given by him, must be considered before indulging in gratuitous speculation about the character of James's letters. (L. Edel, 1954 : 677-8)

Henry James n'ose pas donner franchement son opinion à Vernon Lee, concernant son premier roman. Et il a bien conscience qu'il agit mal envers elle, puisqu'il demande au destinataire de cette lettre de ne pas révéler à quiconque les propos malveillants qu'il tient contre elle (« Don't betray this very private opinion of mine »). C'est pourquoi Edel condamne formellement cette attitude de la part d'Henry James, en invitant le lecteur à bien les prendre en considération, avant de trouver quelque excuse à propos du style des lettres de ce dernier (« before indulging in gratuitous speculation about the character of James's letters »). Christa Zorn adhère tout à fait à l'opinion de Leon Edel: « The correspondence with his friend Perry is more straightforward, revealing his [James's] uneasiness with women writers. » (Zorn, 2003: 11)

Après bien des tergiversations, Henry James finit par exprimer son point de vue. Dans une lettre qu'il adresse à Lee, quatre mois après la publication de *Miss Brown*, le 7 Janvier 1885, il fait une critique hostile de ce roman:

The imperfection of the book seems to me to reside (apart from, occasionally, a kind of intellectualized rowdyism of style) in a certain ferocity [...] You have impregnated all those people too much with the sexual preoccupations: your hand was over violent, the touch of life is lighter [...] perhaps you have been too much in a moral passion! That put certain exaggerations, overstatements, *grossissements*, insistences wanting in tact [...]. Morality is hot – but art is icy! (Henry James, dans Gunn 1964: 104-5.)

Dans *Miss Brown*, l'esthétique est perçue à travers la remarque acerbe de James : « La moralité est ardente – mais l'art est glacial ! » En d'autres termes, il critique ses exagérations (« *grossissements* »), tant dans la problématique que dans le style du roman. Apparemment, Vernon Lee ne semble pas lui avoir tenu rancune, comme on le constate dans sa lettre du 23 juillet 1885, alors qu'elle se trouve à Kensington :

Dearest Mamma,
 Yesterday, Mary came & helped me to receive my guests. I thought there would be none. But Mrs Barstow, Mrs. Bromley & Maclean, & to my intense surprise Henry James, who saved two hours & more, & asked whether he might see me alone on Friday. I think he is really most conscientiously sorry for not having written about *Miss B.* and making violent efforts to repair. We talked a great deal about my literary prospects, & the necessity of my seeing more of England. (V. Lee, *Letters*: 182)

Vernon Lee, est-elle vraiment sincère lorsqu'elle affirme croire au repentir de James ? Il semble que la réponse nous soit donnée lors de la publication de « *Lady Tal* », en 1892, dans la collection *Vanitas : Polite Stories*. Selon Edel, Henry James pense que Lee a intentionnellement fait un portrait caricatural de lui, dans « *Lady Tal* » :

James had been satirized and quite pointedly by his Florentine friend. What seemed to have rankled had been his interest during her writing of *Miss Brown* nine years before, and the coldness with which he had received the book. *In her tale «Lady Tal,» [...] James (if he had read it) would have found cruel and unkind, not least the statement that he was «not at home in England» [...]. Henry James was convinced that what she had done was «absolutely deliberate.»* (Edel, 1985: 382. Nous soulignons.)

Edel voit dans « *Lady Tal* » l'expression d'une colère longuement contenue. En effet, Lee n'a pas oublié l'attitude d'Henry James, lors de la publication de *Miss Brown* (« the coldness with which he had received the book »). D'où les détails « cruels et méchants » relevés par Edel dans la nouvelle. Nous élargirons ce point dans la section suivante.

1.2 – La critique du mentor

Dans « Lady Tal », Vernon Lee représente Henry James sous les traits d'un romancier, Jervaise Marion:

Jervaise Marion knew it so well, so well, this half-fashionable, half-artistic Anglo-American idleness of Venice [...]. There is something in being a psychological novelist, and something in being an inmate of the world of Henry James and a kind of Henry James, of a lesser magnitude, yourself: one has the pleasure of understanding so much, one loses the pleasure of misunderstanding so much more. (V. Lee, « Lady Tal »)

L'allusion est flagrante, malgré le jeu de mots qu'elle utilise habilement pour dérouter le lecteur : « le plaisir de comprendre » (« the pleasure of understanding ») et « le plaisir de comprendre de travers » (« the pleasure of misunderstanding »). Effectivement, il s'agit bien d'Henry James: « a psychological novelist [...] an inmate of the world of Henry James and a kind of Henry James ». Bien entendu, James ne s'attendait pas à cela, d'autant plus qu'il lui avait rendu visite, pour lui exprimer ses regrets et s'enquérir de ses projets futurs. En fait, leur relation semblait avoir repris son cours normal, si l'on considère ce qu'elle écrit dans sa lettre du 11 Septembre 1885, adressée à sa mère, alors qu'elle se trouve à Venise :

Dearest Mamma,
When we arrived at Palazzo Barbaro, the gondolier further cheered me by the assurance that the Curtises also were gone away. [...] *I think I owe my welcome quite as much to Henry James as to John*, altho' they are very fond of the latter. *These sort of Americans*, who shudder at Howells, *look up to James as a sort of patron saint of cosmopolitan refinement*. (V. Lee, *Letters*: 201-2. Nous soulignons.)

Vernon Lee semble apprécier l'accueil chaleureux que lui réservent Henry James et son ami, John Singer Sargent, lors de son arrivée à Venise. Toutefois, on sent une pointe d'agacement chez elle, face au chauvinisme de « cette sorte d'américains » qui vénèrent leur compatriote, Henry James, comme le « saint patron du raffinement cosmopolite ». En tout cas, c'est la preuve de son ressentiment contre lui.

Par ailleurs, Vernon Lee a une pensée particulière pour Contance Fenimore Woolson, lorsqu'elle écrit « Lady Tal ». En effet, l'héroïne éponyme rencontre Jervaise Marion, à Venise. Bien qu'il n'ait pas une grande sympathie pour elle, ce dernier est

impressionné par son caractère bien trempé. Elle est écrivain et entreprend l'écriture de son premier roman, *Christina*. Il est particulièrement intrigué par l'héroïne éponyme, qui est aussi écrivain, et il finit par comprendre qui est l'original de Christina : « He now felt a personality [...] *Christina* was evidently the real Lady Tal. » (V. Lee, « Lady Tal »: 149). En fait, le narrateur dépeint Jervaise Marion comme un misogyne « froid, désintéressé » et qui ne connaît rien à la psychologie féminine, pour reprendre l'opinion de Constance Fenimore Woolson (Voir *supra* : 215). En effet, Marion est amené à reconnaître qu'il est « un misérable goujat » (« He could not let her go on, he could not take advantage of her; he had not the courage to say: 'Lady Tal, I am a miserable cad.' » [V. Lee, « Lady Tal »: 132]).

Cela explique qu'Henry James se fâche avec Vernon Lee. Leon Edel rapporte qu'il écrit à son frère, William, pour le charger d'intervenir auprès de cette dernière, afin de lui part de son ressentiment concernant « son procédé déloyal » (« a piece of treachery to private relations » [Edel, 1985 : 382]). Ainsi naît la légende de « la tigresse », concernant Vernon Lee. En effet, dans sa lettre, il le met en garde contre « sa férocité » : « Now he [Henry James] wrote warning him [William James] that he should 'draw it mild with her on the question of friendship. She is a tiger-cat' ! » (Edel, 1985 : 382).

La situation ne s'améliore pas entre Henry James et Vernon Lee. Ainsi, dans *The Handling of Words*, elle fait une analyse d'un extrait de *The Ambassadors* : elle critique l'emploi abusif du pronom personnel. Selon elle, une telle exagération brise le rythme de la phrase (« a great number of pronouns stops textual movement » [Lee, *Words* : 182]). Dans son analyse de *The Handling of Words*, Zorn mentionne elle aussi la critique du style d'Henry James par Vernon Lee: « Henry James's style in *The Ambassadors* (1903) has to contain 'the most elusive of psychological abstractions', because the novel is not about anything tangible. His 'circling of pronouns' constantly reassembled in new combinations, thus makes heavy demands on the reader's intellectual ability. » (Zorn, dans Maxwell et Pulham 2003 : 182-3). C'est pour cette raison que Lee qualifie Henry James de « romancier de la personnalité » (« Henry James being a 'novelist of personality' » [V. Lee, *Words* : 243]). Et son analyse critique de *The Ambassadors* se termine par une note d'ironie:

There are storms in teacups, but under the microscope of this wonderful Writer, what gales, currents, eddies, whirlpools, Scylla's seadogs ready to tear, and Charybdis yawning! We may wind up repeating that we, like Strether, « waste no virtue in watching Chad. » (V. Lee, *Words*: 250)

On voit avec quel plaisir Vernon Lee se venge d'Henry James, « le saint patron du raffinement cosmopolite » (Voir *supra* : 218). On peut également le constater dans le dernier chapitre de *The Handling of Words*, intitulé « Imagination Penetrative ». En effet, discutant de l'influence des deux écoles, dans le domaine du roman, « Novels of situation » et « Novels of characters », elle marque sa préférence pour la seconde, et lance une critique acerbe contre « le romancier de *Situations* » :

When I was young, such discussions raged [...] around the respective method and status of novels of situation as against novels of character. [...] Situations was eminently neat, at all events conceived by a novelist. Character, on the contrary, had a tendency to loose ends and hopeless knots [...] Whereas, in the novel of situations, there was definiteness, coherence and a quite causal imperative [...]. Thus I felt and argued in the distant ardent Eighties. [...] Let me now return [...] to « Imagination Penetrative, » and to those qualities of fiction for which I have developed an exclusive and doubtless unfair preference, those we find in the other kind of novel, that of Character. (V. Lee, Words: 277-8. Nous soulignons.)

Dans les années 1880 (« the distant ardent Eighties »), l'accent était mis sur la « fiction analytique », qui avait un rapport avec développement de la psychologie. Comme il a été démontré, celle-ci a influencé la plume des écrivains, particulièrement celles de Vernon Lee et d'Henry James³⁰⁹. Mais, selon Kenneth Graham, l'exagération de la méthode a conduit les critiques à la qualifier d'« introspection morbide », et à la rejeter à partir de la fin des années 1880, en Angleterre (« It [analytical fiction] seems painful and unwholesome [...] leading to morbid introspection. » [Kenneth Graham, 1965 : 106]). Ainsi, en 1887, *The Westminster* se penche sur l'opposition d'idées entre les Américains et les Anglais (« The Westminster tries to resolve this in term of a racial difference. » [Graham, 1965: 106]). Ce rejet est à la source du mouvement qui se forme en Amérique, dans les années 1910 et 1920, et qui est connu sous l'appellation de « New Criticism »³¹⁰. Selon Cuddon, ce mouvement littéraire met l'accent sur le

³⁰⁹ Voir *supra* : Partie I. Chapitre 3 [3.2 (c) à 3.2 (i)].

³¹⁰ Voir J. A. Cuddon, 1992: 582.

processus de lecture appelée « close reading », qui est une « analyse textuelle minutieuse », laissant de côté tout contexte socio-politique et la personnalité de l'auteur³¹¹. Pour sa part, Vernon Lee se tient au courant de ce mouvement en lisant l'ouvrage de Joël Elias Spingarn, *The New Criticism : a Lecture Delivered at Columbia University, March 1910* (1911)³¹².

Selon Kenneth Graham, Henry James subit des critiques, tout comme William Dean Howells (1837-1920), ou encore George Meredith (1828-1909), du fait de leur manque de spontanéité. Ainsi, le magazine *Temple Bar* rapporte que ces écrivains cherchent à transformer une histoire en étude analytique (« Will the reader be content to accept a novel which is an analytic study rather than a story ? We answer emphatically, no. » [Kenneth Graham, 1965 : 104-5]). Avec du recul, Vernon Lee pense aux années 1880 (voir *supra* : 218), et affirme que « le romancier de *situations* » planifie l'intrigue avec le souci scientifique de l'analyse psychologique, au détriment de l'intuition et de l'émotion. D'où le côté abstrait et superficiel de ses personnages. Aussi établit-elle un parallèle entre le romancier « analytique » et le romancier « non-analytique », dans *The Handling of Words* :

What I require to make very clear – namely, the absolute *sympathic, unanalytic*, subjective creation of characters by some novelists *as opposed to the rational, analytic*, objective creation of characters by other novelists; because *I require to distinguish between the personage who has been born in upon the novelist's intimate sense, and the personage who has been built up out of fragments of fact by the novelist's intelligent calculation.*[...] Some personages in novels are built up, and very well built up; and some – some personages, but how few! – are really *born* [...] (*and my theory of their coming into existence is founded on this*) *of some strong feeling on the part of their author.* (V. Lee, *Words*: 26-7. Nous soulignons.)

La théoricienne met l'accent sur la vraisemblance des personnages, « nés d'un sentiment fort de la part de l'auteur ». De tels personnages, dit-elle, sont créés uniquement par le romancier « non-analytique » et ils sont beaucoup plus crédibles que ceux qui sont inventés par le romancier « analytique ». Dans le deuxième cas, c'est le

³¹¹ Voir J. A. Cuddon, *Ibid.*

³¹² J. E. Spingarn, *The New Criticism: a Lecture Delivered at Columbia University – March 9, 1910*. New York: the Columbia University Press, 1911. Ce livre fait partie de la collection de livres que Vernon Lee a léguée à la bibliothèque du British Institute de Florence.

romancier qui parle et non ses personnages, puisqu'il les « construit » d'une façon trop élaborée manquant de naturel (« built up out of fragments of fact by the novelist's intelligent calculation »). De cette façon, Vernon Lee met l'accent sur l'importance de la voix de l'auteur, dans l'étude de l'angle de narration. C'est ce que l'on constate, lorsqu'elle assimile le « romancier « non-analytique » au « romancier « synthétique » :

Such are the two great categories into which all novelists may, I think, be divided, *the synthetic and the analytic, those who feel and those who reason.* According as he belongs to one category or the other, the novelist will *make that difficult choice about points of view.*

The synthetic novelist, the one who does not study his personages, but lives them, is able to shift the point of view with incredible frequency and rapidity, like Tolstoï, who in his two great novels really is each of the principal persons turn about; so much so, that at first one might almost think there was no point of view at all. (V. Lee, *Words*: 29. Nous soulignons.)

En bonne théoricienne, Lee sait reconnaître les mérites d'une méthode quelle qu'elle soit. Mais, de toute évidence, elle ne peut s'empêcher d'accorder sa préférence au romancier « synthétique », qui ne se contente pas d'étudier la psychologie de ses personnages, mais les « vit », c'est-à-dire leur prête tous les caractères d'un être vivant, perçus à travers leur spécificité. De cette façon, le romancier donne au lecteur l'illusion de participer à l'évolution mentale de ses personnages. Autrement dit, leur force est d'incarner l'esprit et la sensibilité de leur époque. La théorie de Vernon Lee n'est pas sans rappeler celle de Freud, dans son analyse de la *Gradiva* de Wilhelm Jensen (1907)³¹³ :

Notre manière de procéder consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement, c'est dans sa propre âme qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique. (Freud [1907], 1986: 243)

Il semble que Freud accorde lui aussi sa préférence à l'écrivain « synthétique », pour reprendre le terme de Vernon Lee. En effet, « c'est dans son âme » que ce dernier « dirige son attention sur l'inconscient », dans la création de ses personnages. Freud applique donc ses propres principes de psychanalyse, dans sa recherche des liens

³¹³ S. Freud, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* (1907). Paris : Gallimard, 1986.

existant entre les artistes et leurs créations. C'est ainsi qu'il cherche à « examiner de près cette représentation de la formation et de la guérison d'un délire, ainsi que les rêves de la *Gradiva* de Jensen, en recourant aux méthodes de la psychanalyse médicale » (Freud [1907], 1986 : 244). Il convient aussi de citer l'analyse de la personnalité d'Œdipe et celle d'Hamlet, dans *The Interpretation of Dreams* (1900).

D'autre part, Vernon Lee cite Léon Tolstoï, comme exemple du « romancier synthétique ». Elle fait allusion à ses « deux grands romans » : *War and Peace* (*Guerre et Paix*) publié en 1869, et *Anna Karénine*, en 1877 (V. Lee, *Words*: 280). Pour elle, le « romancier synthétique » dispose d'une flexibilité dans le changement de point de vue et d'une intuition plus développées que celles du « romancier analytique ». C'est la raison pour laquelle il sait rendre ses personnages aussi vivants : ce sont eux qui parlent et non l'auteur (« one might almost think there was no point of view at all » [V. Lee, *Words* : 29. Voir *supra* : 222]). Milan Kundera dira lui aussi que « le champ d'exploration de Tolstoï [...] dévoile les interventions de l'illogique, de l'irrationnel », et il soulignera « le rôle que l'irrationnel joue dans nos décisions, dans notre vie. » (Kundera, 1986 : 80)³¹⁴.

En fait, Vernon Lee fait partie des critiques littéraires qui manifestent leur « réaction contre l'analyse », et sont partisans d'une « résurgence d'intérêt pour « l'intrigue » et « l'incident », à la fin des années 1880 (Kenneth Graham, 1965: 107. Notre traduction)³¹⁵. Cela l'amène à ironiser à propos des écrivains analytiques : « We moderns, [...] are weary of psychology – for poor psychology is indeed a weariness. » (V. Lee, *Words*: 21). Pour sa part, Oscar Wilde semble abonder dans le même sens que Vernon Lee, comme on peut le constater dans *The Picture of Dorian Gray* (1891). En effet, dans son roman³¹⁶, Wilde s'inspire d'*A rebours* (1884) de Huysmans, dans la création psychologique de son personnage central, Dorian Gray (Voir *supra*, Introduction : 23). Wilde dépasse l'étude psychologique, en construisant une riche

³¹⁴ M. Kundera, *L'art du roman*. Paris : Editions Gallimard, 1986.

³¹⁵ Voir les critiques faites par Graham, à propos des exagérations de l'analyse psychologique dans les magazines tels que *the Saturday*, en 1872, *the Westminster*, en 1887, ou encore *the Athenaeum* (K. Graham, 1965 : 106-7).

³¹⁶ O. Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*. Retold by Jill Neville. Oxford : Oxford University Press, 1989. Dans sa version de *The Picture of Dorian Gray*, Neville présente l'intrigue du roman, articulée autour de sept séquences: « The Artist », « The Friend », « The Young Man in Love », « The Death of Love », « The Hand of a Killer », « The Sailor », et « The Picture ».

composition, dans son roman : autour du motif central (le pacte fantastique), se greffent les séquences telles que l'artiste et le culte de l'art, l'amitié, l'amour, la fatalité, la mort.

En outre, la préférence des critiques victoriens des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle est orientée vers le formalisme, dont la méthode tend à accorder plus d'importance au caractère extérieur des choses (ou du discours) qu'à leur fond. Pour sa part, Vernon Lee donne le nom d'« Ecole de Stendhal » à la méthode de ceux qui « sont opposés aux exagérations de l'analyse » psychologique, et « cite Tolstoï comme étant son représentant le plus éminent » (K. Graham, 1965 : 105. Notre traduction)³¹⁷. Selon Graham, cette Victorienne considère que cette école est caractérisée par la spontanéité de son écriture orientée vers l'émotion, sa philosophie humaniste et la flexibilité de son écriture, contrairement à l'école analytique (« The Russian's method of sympathy and spontaneity, catching the very vagueness of life, is compared with the false definiteness of the analytical school. » (K. Graham, 1965 : 105]). Vernon Lee justifie sa position en critiquant la thèse de Percy Lubbock à propos du roman de Tolstoï, *War and Peace* (*Guerre et Paix*) :

Some of its [constructive ingenuity in the novelist's] lesser dangers also beset the critic, as witness Mr Percy Lubbock. Does he not arraign Tolstoï's *War and Peace* as shapeless; and fall foul of all details and episodes which do not conduce to a plan, just those which express the Writer's, and awaken the Reader's intuition of what I can only call otherness, of that third dimension in which alone change take place and life expand. (V. Lee, *Words* : 281)

Sous le biais de l'ironie, elle se réfère à l'ouvrage de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, qui est une étude critique de l'œuvre d'Henry James. Vernon Lee en fait une lecture personnelle dans *The Handling of Words* (Chapitre VII: « 'Imagination Penetrative.' A propos of Mr. Lubbock's *Craft of Fiction* »). Et elle démontre que Lubbock est lui-même partisan (involontairement) du mouvement lancé par « L'Ecole de Stendhal » : Lubbock apprécie hautement *War and Peace* de Tolstoï, qu'il décrit

³¹⁷ Selon Kenneth Graham, Arthur Symons oppose Balzac à Stendhal : « At times, it is Stendhal who is seen as the first great transgressor, Arthur Symons regrets in 1899 that the modern novel should have followed his exemple rather than that of Balzac, who respected the 'life' of his creations and left much of their natures secret – not, like so many novelists since, murdering in order to dissect. But in contrast, Vernon Lee gives the name of 'the School of Stendhal' to those who are opposed to exaggerated analysis, and names Tolstoi as its most prominent member. » (K. Graham, 1965: 105)

comme un roman riche en « détails » et péripéties (« all details and episodes, *which do not conduce to a plan* »). Ces références fournissent des indices textuels correspondant à la critique de Lee à propos du romancier « analytique », Henry James. C'est pour cette raison que Kenneth Graham donne son point de vue sur la théorie d'Henry James :

The major difference in the conception of « point of view » is that for James it is determined mainly by the centre of awareness, and for most other critics, simply by the centre of articulation: that is, whether the words of the narrative are « spoken » by a character or by the author. (Kenneth Graham, 1965: 134)

Graham utilise les termes « centre of awareness » reprenant l'expression jamesienne, « centre of consciousness » (H. James [1907], 1962 : 16. Voir *supra*, Partie I. Chapitre 3.2 [e] : p. 172). Mais là où ce dernier parle de « conscience limitée » (Voir *supra* : 173), d'autres critiques mettent l'accent sur « le point d'articulation », relatif à la problématique question de la voix de l'auteur, selon Graham (« whether the words of the narrative are 'spoken' by a character or by the author »). Il fait ainsi écho à Vernon Lee : le « romancier de second rang » se contente d'exposer les contingences de la vie (« The second-rate novelist [...] is aware, or, at any rate, able to make *us* aware, only of the contingent. » [V. Lee, *Words*: 278]). Aussi souligne-t-elle les limites d'un tel romancier, dans *The Handling of Words*:

He [the second-rate novelist] is without instinct for the *beyond*, for what I call in my mind *otherness*, and is therefore also without the understanding of change which comes of there being *otherness* and *beyond*. Such a novelist, or such an anybody, lacks « Imagination Penetrative »; which comes to saying that he has no surplus thought, vision or feeling. And what I should like to see investigated – though *I can scarcely hope Mr. Lubbock will undertake the investigation* [...] – namely, whether the Novelists with what I have called *no back, no beyond*, to their *dramatis personae*, are not also the Novelists dealing preferably in *situations*, while the Novelists I should call the *three-dimensional ones*, those whose personages possess sides, qualities, besides the ones we are told about, are the Novelists dealing preferably in *character*.

« *Three-dimensional* » I call them, because *like every human activity related to time and space*, Imagination (whether Penetrative or merely superficial) can be expressed in terms of *dimensions, of movement of thought or feeling beyond the present aspect or present interest*. (V. Lee, *Words*: 276-7. Nous soulignons.)

Selon Vernon Lee, l'art de la fiction repose sur la profondeur de l'écrivain (« three-dimensional Novelist »). En effet, sa théorie repose sur les concepts du temps et de

l'espace (« time and space » [...] in terms of dimensions, of movement of thought or feeling »). Elle les associe à l'intériorité de l'être humain, ce « sanctuaire dans la citadelle », pour reprendre les termes de Wundt (Voir *supra*, Partie I. Chapitre 3.2 [e] : p. 171). Au sens métaphorique, la conscience est l'« abîme » secret, où sont enfouies les sensations et les émotions de l'être humain (« instinct for the *beyond* [...] that I call *otherness* »). Pour elle, cette altérité (*otherness*) ne peut être atteinte que par le biais de « l'impression intuitive », pour suivre l'idée de son ami, Karl Hillebrand³¹⁸. Et tout l'art du romancier consiste à donner au lecteur les moyens d'accéder à ce champ émotionnel, miroir de sa propre expérience (« Imagination can be expressed in terms of dimensions, of movement of thought or feeling, beyond the present aspect or present interest »). Sa théorie repose sur un point de vue scientifique :

The impressions, the ideas and emotions stored up in the mind of the Reader, and which it is the business of the Writer to awaken in such combinations and successions as answers to his thoughts and moods – these, which you must allow me to call, in psychology's jargon, *Units of Consciousness*, have been deposited where they are by the random hand of circumstance, by the accident of temperament and vicissitudes, and in heaps or layers, which represent merely the caprice or necessity of individual experience. (V. Lee, *Words* : 53)

Units of Consciousness sont des termes qu'emploie Lee pour désigner « les impressions, les idées et les émotions emmagasinées dans l'esprit du lecteur ». Lorsque la théoricienne parle « du jargon utilisé en psychologie », elle se réfère à William James : « By the Spiritual Self, [...] I mean [...] the principle of personal Unity, or « pure » Ego [...]. The principle of *unity* in consciousness [...] this palpitating inward life is, in me, that central nucleus. » (W. James [1890], 1988: 191-3). Et de toute évidence, cet *otherness* dont parle Vernon Lee correspond au « noyau central » de notre vie intérieure. Selon la théoricienne, seul « l'écrivain synthétique » peut atteindre réellement les profondeurs de la conscience (« this palpitating inward life », pour reprendre les termes de W. James). Contrairement à « l'écrivain analytique »,

³¹⁸ Vernon Lee lui dédicace *Ottolie* (1883): «To my friend, Karl Hillebrand ». Kenneth Graham mentionne la préférence de Karl Hillebrand pour l'impression intuitive, dans l'approche des personnages: « It becomes clear that the basis of the hostility is not just the belief in « living » characters, but a more general *preference for the intuitive, rather than the intellectual faculties*. Karl Hillebrand, for example, claims in 1884 that only by an *intuitive impression* can one man (or reader) grasp the whole of another man's (or character's) personality. None of the so-called psychological qualities which the analyser enumerates really exist in themselves, but are only intellectual abstractions. » (K. Graham, 1965: 104. Nous soulignons.)

« l'écrivain synthétique » se base sur « son impression intuitive », afin d'atteindre ce que Wundt appelle « the sanctuary within the citadel ». D'où le rejet des « abstractions intellectuelles » d'une analyse psychologique exagérée (« None of the so-called psychological qualities which the analyser enumerates exist in themselves, but are only intellectual abstractions. » [K. Graham, 1965 : 104]). C'est bien ce que Lee reproche à Henry James dans *The Ambassadors* : « The thing we are watching with Strether, almost hunting, indeed, is not a human being nor an animal, [...] not even a concrete peculiarity we want to run to ground ; it is the most elusive of psychological abstractions. » (Lee, *Words* : 244). Dans son étude comparative entre la théorie de Vernon Lee et celle d'Henry James, Kenneth Graham conclut ainsi son analyse :

In some ways, Vernon Lee's theory is more comprehensive and more sympathetic than James's, which makes such a high virtue out of economy, and in its application tends to follow Narcissus rather than Proteus. But a more incontestable and more relevant point is that her article deserves to rank beside any single similar piece of writing by James for its qualities of originality, reasonableness, and devotion to the craft of novel-writing. Although in detail it is hardly typical of its era, its general concern for artistic unity and for the novelist's best use of the means peculiarly at his disposal – for construction as a discovery of what precisely he « can afford and cannot afford to do » – connects it with all that was most scrupulous and most alert in Victorian criticism of fiction. (K. Graham, 1965: 138-9. Nous soulignons.)

Selon Graham, la théorie de Lee présente une vue plus complète et un caractère plus attrayant que celle d'Henry James. Il souligne ainsi la discrimination dont Vernon Lee a été victime (« a more incontestable and more relevant point is that her article deserves to rank beside any single similar piece of writing by James »). C'est pour cette raison qu'il attribue à la théorie jamesienne un côté narcissique (« to follow Narcissus rather than Proteus »). De toute évidence, Graham fait allusion au propre jugement de Vernon Lee, dans *The Handling of Words*:

*This Constructive novelist, perhaps like all other Constructive persons, thinks of the universe only as brick and mortar, or lath and plaster, for his august temple or pleasing gazebo. [...]. Speaking without metaphor, I am beginning to suspect that the novelist of Situations frequently invents a situation which is impossible and even absurd, like that of the *Altar of the Dead*, whose introductory page is perhaps Henry James's very loveliest. (V. Lee, *Words* : 279. Nous soulignons.)*

Le « romancier constructif » est un terme ironique désignant l'écrivain qui conçoit l'« univers » textuel comme une structure de « briques et de mortier, ou de lattes et de plâtre ». Sans aucun doute, elle fait allusion à « la maison de fiction » (« The house of fiction ») d'Henry James, telle qu'elle est exposée dans *The Art of the Novel*, publié en 1907 (Henry James, [1907], 1962: 46). Le romancier y décrit l'image d'Isabel Archer, dans *The Portrait of a Lady*: « The image of the young lady [...] this small corner-stone, the conception of a certain young woman affronting her destiny had begun with being all my outfit for the large building of 'The Portrait of a Lady'. » (Henry James [1907], 1962: 48). En outre, dans *The Wings of the Dove*, H. James parle également de solides blocs de matériaux de construction, dans la caractérisation de ses personnages majeurs: « Such a block, obviously, is the whole preliminary presentation of Kate Croy. » (Henry James [1907], 1962 : 296). Toute cette fameuse construction, dit Vernon Lee, n'a qu'un seul objectif: éclairer la stratégie de l'auteur, dans tout l'éclat de sa vanité (« his [Henry James's] august temple or pleasing gazebo »). Et elle ajoute qu'une telle conception de l'art d'écrire un roman s'avère être « impossible et même absurde », comme dans *The Altar of the Dead*.

D'ailleurs, Vernon Lee n'est pas la seule à critiquer Henry James, selon Graham: « Julia Wedgwood waxes virulent over *The Bostonians* in 1886, and calls its revelation of characters 'a violation of every rule of literary good breeding'. » (K. Graham, 1965 : 104). Lee a sans doute lu l'article de Wedgwood, paru dans la *Contemporary Review* (1886)³¹⁹. Dans *The Handling of Words* (1894-1923)³²⁰, l'auteur écrit une virulente critique de la nouvelle de James, *The Turn of the Screw* (1898):

Even worse may happen and, alas! Did happen to that same noble and exquisite Master. I am alluding to his *The Turn of the Screw*. Only the inveterate habit of working out situations as if they were chess-puzzles can account for the anomaly of a man so tenderly and reverently decorous having come by the abomination of such a story. The very title of it seems to hint at a sense of having put himself into the grip of a logical mechanism ever turn of whose relentless winch forced him deeper and deeper into hideous innuendo. For once that situation hit upon, it could be made plausible only by suggestions he would never have entertained had he shrunk from the first contact of those obscene ghosts of servants and that (one hopes) neurotic governess. That he did not shrink came of the lack of Imagination Penetrative, such as reveals the further potentialities of whatever the

³¹⁹ « *Contemporary Review* 1 (1886) : 300-1 » (K. Graham, 1965 : 104).

³²⁰ Comme il a été démontré, Vernon Lee entreprend l'écriture de *The Handling of Words*, dès 1894 (Voir *supra* : 154).

artist looks at, and thereby stirring his irresistible human preferences and aversions, preserves him from the temptations which beset mere constructive ingenuity in the novelist. (V. Lee, *Words* : 280)

Lee critique le côté trop artificiel des personnages, dont le nombre est restreint : « une gouvernante névrosée » – qui représente « the center of consciousness » (H. James) – ainsi que deux fantômes, et deux enfants. D'autre part, Vernon Lee critique aussi l'aspect trop complexe de la forme et du contenu. Elle pense qu'Henry James est limité dans « ses potentialités », du fait qu'il est concentré sur « le mécanisme logique » de sa construction textuelle. Le point de vue de Lee est partagé par Edward Morgan Forster, dans *Aspects of the Novel* (1927) :

He [Henry James] has in the first place, a very short list of characters. I have already mentioned two – the observer who tries to influence the action, and the second-rate outsider (to whom, for example, all the brilliant opening of *What Maisie Knew* is entrusted). Then there is the sympathetic foil, very lively and frequently female – in *The Ambassadors* Maria Gostrey plays this part – ; there is the wonderful rare heroine, whom Mme de Vionnet approached and who is consummated by Milly in *The Wings of the Dove* ; there is sometimes a villain, sometimes a young artist with generous impulses ; and that is about all. For so fine a novelist it is a poor show. (Forster [1927], 1974 : 142)

Outre le nombre restreint des personnages, Forster fait remarquer que les études psychologiques du romancier sont le plus souvent axées autour de la conscience féminine, repoussoir compréhensif (« the sympathetic foil [...] frequently female »). On décèle dans ses paroles une pointe d'ironie. En effet, Henry James écrit dans la préface à son roman, *The Portrait of a Lady* : « Millions of presumptuous girls, intelligent or not intelligent, daily affront their destiny, and what is it open to *be*, at the most, that we should make an ado about it ? [...] Therefore, consciously, that was what one was in for – for positively organising an ado about Isabel Archer. » (Henry James [1907], 1962 : 48). Pour Forster, la méthode analytique ne suffit pas : c'est une « parade modeste pour un romancier de cette dimension » (« For so fine a novelist it is a poor show. »)

C'est aussi ce que pense Vernon Lee, qui accorde sa préférence « au romancier synthétique » plutôt qu'au « romancier analytique » (Voir *supra* : 222). Au « champ restreint », elle donne sa préférence au champ tridimensionnel du genre romanesque, perçu à travers un élargissement des modalités fondamentales du récit (Voir *supra* : 225). Il est certain que Vernon Lee accorde une grande importance à la forme, c'est-à-

dire les moyens d'expression qui sont organisés en vue d'un effet esthétique : composition, structure et style. Mais, comme il a été démontré à travers son exposition du point de vue, l'acte de la lecture est un acte de communication. Pour Vernon Lee, la forme est donc indissociable du contenu.

Dans la section suivante, nous nous proposons d'examiner la théorie de Vernon Lee, basée sur la psychologie comportementale du lecteur et orientée vers la participation de ce dernier à l'acte de la lecture. Nous avons montré que la psychologie évolue considérablement à la fin du XIX^{ème} siècle, avec les grands pionniers de la psychologie expérimentale (G. Fechner, Th. Ribot, P. Janet, et W. Wundt). Dans son étude de la *Psychologie cognitive* (2008)³²¹, Alain Lieury souligne que « des changements profonds qui fondent conceptuellement la psychologie scientifique ont été provoqués par l'américain John Broadus Watson, vers les années 1910-1920 » (Lieury, 2008: 10). Lieury précise que J. B. Watson est le fondateur du behaviorisme (de l'américain *behavior*, c'est-à-dire le comportement). Ce dernier publie son premier article en 1913, « La psychologie telle que le behavioriste la voit »³²², où il propose d'étudier « les stimulations » basées sur l'expérience (la situation sociale de l'individu), et « les comportements (*behaviour*), c'est-à-dire les réactions ou réponses » (Lieury, 2008: 10-11).

Il semble que Vernon Lee s'intéresse déjà à ce courant de psychologie scientifique, si l'on pense aux nombreux livres de psychologie qu'elle a lus et légués à la bibliothèque du British Institute de Florence, notamment *Psychology: the Study of Behaviour* (1912), de William McDougall³²³. Nous étudierons donc les moyens que Lee utilise afin de catalyser l'activité primordiale dans l'acte de lecture, à travers sa théorie de la psychologie comportementale.

1.3 – Vernon Lee : une écriture basée sur la psychologie comportementale

Vernon Lee estime que la caractérisation et l'intrigue sont étroitement liés : « He [the reader] cannot be indifferent to them [characters]. » (V. Lee, *Words* : 27). Comment réussit-elle à établir la relation entre l'auteur et le lecteur ? C'est là où entre en jeu sa

³²¹ A. Lieury, *Psychologie cognitive*. Paris : Dunod, 2008.

³²² J. B. Watson, « Psychology as the Behaviorist Views It ». In *Psychological Review* (1913), N° 20: 158-177 (Lieury, 2008: 388)

³²³ W. MacDougall, *Psychology: the Study of Behaviour*. London: Williams and Norgate, 1912. Ce livre a été légué par Vernon Lee au British Institute de Florence.

conception originale du roman, conçu comme une structure de techniques orientées vers la motivation du lecteur, comme nous le montrerons en premier lieu (voir *infra* : section 1.3). Notre socle théorique sera basé sur les études de Roman Jakobson (1896-1982), dans *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage* (1963)³²⁴, de Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1972), et de Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (1974)³²⁵.

En second lieu, nous examinerons une autre application de la théorie de la psychologie comportementale par Vernon Lee : la manipulation de l'esprit du lecteur (« the Reader-response theory »). Nous analyserons cette théorie dans la section 1.3. Christa Zorn souligne l'impact de cette théorie sur le développement de la critique littéraire : « *The Handling of Words* is an important step in the history of reception of theories. » (Zorn, dans Maxwell and Pulham, 2006: 189). Cet objectif nous permettra de mieux expliciter sa stratégie narrative. Une étude comparative entre la théorie de Lee et les nouvelles théories du XX^{ème} siècle sera nécessaire pour mettre en évidence la modernité de l'écriture leeienne. En effet, elle met l'accent sur le rôle essentiel de la mémoire et de l'imagination créatrice. Ce point sera éclairé par l'ouvrage d'Henri Bergson (*L'énergie spirituelle*, 1919)³²⁶, et celui de Richard Semon (*Mnemonic Psychology*, 1923). Notre socle théorique s'appuiera aussi sur les textes de Patrick Guelpa (*Introduction à l'analyse linguistique*, 1997), de Roland Barthes (*S/Z*, 1970)³²⁷, et d'Alain Lieury (*Psychologie cognitive*, 2008).

La motivation du lecteur selon Vernon Lee

Selon Vernon Lee, motiver le lecteur consiste à créer chez lui les raisons qui le poussent à participer activement à l'acte de lecture:

The point of view [...] is the one which would be roughly defined as psychological. What interests me, what I have thought, are the relations of the Writer and the Reader. All literary problems, all questions of form, logic, syntax, prosody [...] appear to me to depend upon the question of Expression and Impression; and Expression and Impression mean merely the Writer and the Reader. I conceive that literature, whenever it is a free art and not only a useful

³²⁴ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage* (1963). Paris : Les Editions de Minuit, 1963.

³²⁵ W. Iser, *The Implied Reader*. New York : The John Hopkins University Press, 1974.

³²⁶ H. Bergson, *L'énergie spirituelle*. Paris : Bibliothèque de Philosophie contemporaine, 1919.

³²⁷ R. Barthes, *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970.

process, is the art of evoking in the Reader images and feelings similar to those which outer circumstances have evoked. (V. Lee, *Words*: 35. Nous soulignons.)

En critique littéraire, l'attention est portée sur l'une des modalités du récit, à savoir la composition du roman, mot-clé de l'écrivain qui veut stimuler l'attention du lecteur. Lee nous donne son approche linguistique dans l'analyse textuelle : « All literary problems, all questions of form, logic, syntax, prosody [...] depend upon the questions of Expression and Impression ». Le vaste champ de la linguistique comprend la sémiologie, l'étymologie, la lexicologie, la grammaire, la stylistique... La forme est la manière dont les moyens d'expression sont organisés par l'auteur (« the Writer »), en vue d'un effet esthétique. Outre l'expression (le style), Vernon Lee met l'accent sur « l'impression », c'est-à-dire les moyens de communication visant à exploiter les facultés cognitives et émotionnelles du lecteur (« the Reader »). On remarque ainsi la modernité de l'écriture de Vernon Lee, considérant les fonctions du langage établies par Roman Jakobson (1963) :

Le langage doit être étudié dans toute la variété de ses fonctions. *Le destinataire envoie un message au destinataire*. Pour être opérant, le message requiert d'abord un *contexte* auquel il renvoie ([...] le « référent »), contexte saisissable par le destinataire ; [...] le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à *l'encodeur et au décodeur du message* ; enfin, le message requiert [...] une *connexion psychologique* entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir la communication. (Jakobson, 1969 : 213-4. Nous soulignons.)

Jakobson souligne l'importance primordiale du message transmis du destinataire (l'écrivain) au destinataire (le lecteur). Cela reflète la pensée de Lee (« What interests me [...] are the relations of the Writer and the Reader »). D'autre part, le maintien de la communication³²⁸ entre le destinataire et le destinataire nécessite un « contact psychologique ». Or, Lee se réfère elle aussi à la psychologie comportementale (« The point of view [...] defined as psychological. [...] Expression and impression mean merely the Writer and the Reader »). Le message est un facteur essentiel dans la communication linguistique. Il peut être traduit à travers « la fonction symbolique », selon Jakobson : « Dans le langage référentiel, le lien entre le signifiant et le signifié est

³²⁸ Selon Saussure, « la fonction de communication » renvoie au fait que « le langage est un système organisé et doué d'une fonction sociale » (Saussure, dans Guelpa 1997 : 42).

[...] un lien de contiguïté codifiée [...]. Le symbolisme des sons est une relation indéniablement objective, fondée sur une connexion phénoménale entre différents modes sensoriels, en particulier entre les sensations visuelles et auditives » (Jacobson, 1963 : 240). Jacobson s'intéresse à la relation encodage/décodage du texte. Le code est établi selon les fonctions plus spécifiques du langage, dans le schéma de la communication :

Pour donner une idée de ces fonctions [celles du langage], un aperçu sommaire portant sur les facteurs constitutifs de tout procès linguistique, de tout *acte de communication*, est nécessaire. *Le destinateur* envoie un message au *destinataire*. [...] *La fonction dite « expressive » ou émotive*, centrée sur le destinateur, vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle » (Jacobson, 1963 : 213-4. Nous soulignons.)

Roman Jacobson expose ici « les facteurs constitutifs » de l'« acte de communication » : le destinateur (l'écrivain) et le destinataire (le lecteur). C'est à travers « un message » que le premier communique sa pensée au second, « à l'égard de ce dont il parle » dans le texte. C'est ce que Jacobson appelle « la fonction dite 'expressive' ou émotive ».

Précisément, Vernon Lee fait état de « la fonction expressive » : « Expression and Impression mean merely the Writer and the Reader. » (V. Lee, *Words* : 35. [Voir *supra*, p. 231]). Pour elle, la relation entre l'écrivain (le « destinateur ») et le lecteur (« le destinataire ») est indissociable. Aussi, la théoricienne met-elle l'accent sur l'importance de l'acte de communication : « Taking the act of literary communication for what it really is, it becomes clear that the Writer is exposing, evoking only the Reader's own experience. » (V. Lee, *Words*: 108). Pour cela, l'écrivain envoie un message au lecteur, pour reprendre les termes de Jacobson qui met l'accent sur la « fonction dite 'expressive' ou émotive ». Effectivement, raconter une histoire qui intéresse le lecteur requiert toute une stratégie : relier les épisodes entre eux, animer les personnages, évoquer le cadre dans lequel ils évoluent, et savoir imprimer à chaque page le rythme souhaitable. Comme il a été démontré, Vernon Lee a l'art de raconter une histoire, en utilisant une habile stratégie, particulièrement dans son étude des « spurious ghosts » (*Louis Norbert*, « Amour Dure », « Oke of Okehurst », « A Wicked Voice ». Voir *supra* : Partie I, Chapitre 3.2 [f]).

Selon Jakobson, le message linguistique est destiné à produire un certain effet sur le lecteur (récepteur). D'où le constat de Barthes, « la forme littéraire peut désormais provoquer les sentiments existentiels (...) : sens de l'insolite, familiarité, dégoût, complaisance, usage, meurtre » (Barthes, 1972 : 10). Pour produire un effet sur le lecteur, le romancier et le nouvelliste utilisent des techniques narratives, notamment l'étude du point de vue telle qu'elle a été exposée par Lee (voir *supra* : Partie I. Chapitre 3.2 [c]).

L'analyse de la théorie de Vernon Lee nous a permis de souligner la place qu'elle mérite parmi les écrivains innovateurs de la fin-de-siècle victorienne. Ce qui est certain, c'est sa volonté de créer, comme Henry Fielding (1707-1754), dans *Tom Jones*³²⁹, « A new province of writing ». Wolfgang Iser attire notre attention sur le désir de cet écrivain de contribuer aux innovations dans le domaine romanesque : « What is new comes into being through changes in the reader's mind – the casting aside of old assumptions and preconceptions. » (Wolfgang Iser, 1974: 29). La préoccupation de Vernon Lee est orientée vers la présentation du neuf et non simplement le changement de l'ancien. Comme il a été démontré, Lee accorde une importance primordiale à l'interaction empathique entre l'écrivain et le lecteur.

Vernon Lee développe deux aspects nouveaux de l'écriture: l'aspect sensoriel (« pouvoir magique des mots »), et le sensualisme esthétique (plaisir de lire, sur la voie de l'empathie). Zorn reconnaîtra elle aussi les mérites de cette femme-écrivain de la fin-de-siècle victorienne:

In recent years, as literary scholars have tried to develop theories explaining the kinship between the Victorian and the modernist era, interesting new connections have been forged, not only between these two periods, but also between the Victorians and ourselves. [...] It was during this formative period in linguistic studies and practical criticism that Vernon Lee published *The Handling of Words* (1923), a collection of essays written over a time span of over 30 years (1891-1923). (Zorn, dans Maxwell et Pulham 2006 : 174)

Selon Zorn, les études récentes par des théoriciens de la linguistique et de la littérature révèlent l'aspect précurseur des Victoriens. Comme elle l'affirme, Vernon Lee

³²⁹ Henry Fielding est cité par Wolfgang Iser, 1974: 29. Il fait référence à *Tom Jones*. London : Everyman's Library, 1957 (II, I : 39.)

s'intéresse aux récentes théories dans le domaine littéraire (linguistique et critique), lorsqu'elle écrit *The Handling of Words* entre 1891 et 1923 (« It was during this formative period in linguistic studies and practical criticism that Vernon Lee published *The Handling of Words*. ») Le XX^{ème} siècle voit l'avènement de la linguistique moderne³³⁰. Cette collection de neuf essais de Vernon Lee est analysée par Zorn, dans son article « *The Handling of Words : Reader Response Victorian Style* » (Zorn, dans Maxwell et Pulham, 2006 : 174-92). Aussi pouvons-nous affirmer que son point de vue donne un nouvel éclairage de l'écriture leeienne à l'aube de l'« ère moderniste », pour reprendre ses propres termes.

Nous nous proposons d'analyser l'exposition de la théorie de « Reader-response » par Vernon Lee, à travers une stratégie narrative axée autour de la psychologie du lecteur.

Vernon Lee: l'art de la manipulation de l'esprit du lecteur

Selon Vernon Lee, la stratégie narrative constitue tout l'art de l'écrivain, comme elle l'expose dans *The Handling of Words*:

The craft of the Writer consists, I am convinced, in manipulating the contents of his Reader's mind, that is to say, taken from the technical side as distinguished from *the psychologic*, in construction (V. Lee, *Words* : 1-8. Nous soulignons.)

Writing is the art of evoking *in the reader's imagination the images and feelings*, which the circumstances of his own life, [...] have evoked in the writer. [...] I conceive Writing to be, *spiritually*: the art of high and delightful perception of life by the Writer; and *technically*: *the craft of manipulating the contents of the Reader's mind*. Hence I consider *Writing as*, in every sense, *an emotional art*. (V. Lee, *Words* : 35. Nous soulignons.)

Now *this activity of the Reader*, when he makes *a sufficiently complete response*, is *stimulated* and kept alive by the swiftness and certainty demanded of it, and by the constant need for perceiving and co-ordinating a variety of items. (V. Lee, *Words* : 232. Nous soulignons.)

³³⁰ « On appelle *linguistique moderne* la linguistique qui s'occupe de la langue à la manière des structuralistes et de leurs successeurs. Il s'agit tout d'abord de se démarquer de la linguistique dite comparative ou historique (philologie) qui connut ses heures de gloire au XIX^{ème} siècle et qui envisageait les faits de façon isolée dans l'évolution des langues, alors que la nouvelle linguistique les considère dans leur rapport avec la totalité. Le XX^{ème} siècle voit l'avènement du structuralisme. » (P. Guelpa, 1997: 41)

Vernon Lee souligne ici l'importance du rôle de l'imagination. A cet égard, la « manipulation de l'esprit du lecteur » peut être assimilée à une empathie textuelle provoquée chez lui par l'écrivain (« Writing as [...] an emotional art »). Selon la théoricienne, tout l'art de l'écrivain consiste à le transformer en un lecteur actif : face au texte, sa réaction témoigne de son activité intellectuelle et émotionnelle (« a sufficiently complete response »). Deux termes attirent notre attention : « stimulated » et « complete response ». On peut les rapprocher de ceux utilisés par J. B. Watson (« stimulations » et « réactions ou réponses ») dans sa théorie du Behaviorisme, telle qu'elle est analysée par Alain Lieury (Voir *supra*: 230). On peut donc penser que Vernon Lee a été influencée par cette théorie, dans son usage anticipé de la théorie de « la réaction du lecteur » (« reader-response theory »).

Cette anticipation est due à l'imagination singulière de Vernon Lee, femme-écrivain pionnière dans sa conception de cette technique narrative qui va se développer dans les années 1970, sous l'impulsion de Roland Barthes (*S/Z*, 1970), Umberto Eco (*La structure absente*, 1972) et Michael Riffaterre (*La production du texte*, 1979). Ces théoriciens se basent sur le structuralisme, qui conçoit le langage comme le produit d'un système de sens ou codes de communication. L'accent est mis sur la façon dont un texte est écrit : il s'agit d'évaluer sa « littérarité », selon Roman Jakobson³³¹, dans *Questions de poétique* (1973).

Selon Vernon Lee, l'art de l'écrivain consiste à mener le lecteur vers une constante recherche du sens du texte. C'est précisément ce que Barthes appelle le texte *scriptible*, dans *S/Z* (1970) : « L'enjeu du travail littéraire, c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte » (Barthes, 1970 : 10). Au *scriptible*, Barthes oppose le *lisible*, « sa valeur négative » qui plonge le lecteur « dans une sorte d'oisiveté » (Barthes, 1970 : 10). Le *scriptible* est construit de telle sorte que le lecteur « produise le sens » du texte, à travers sa propre interprétation des particularités du langage, suivant les « codes » :

Les cinq codes forment une espèce de réseau, de topique à travers quoi tout le texte passe (ou plutôt : en y passant, il se fait texte). [...] Chaque code est l'une

³³¹ Selon P. Guelpa, Roman Jakobson est considéré l'un des pères fondateurs de la « linguistique moderne », ainsi qu'Emile Benvéniste, John Langshaw Austin, ou Charles Balley. « Ses recherches concernent la phonétique, la phonologie, la *psycho-linguistique*, l'acquisition du langage » (P. Guelpa 1997: 43-7. Nous soulignons.)

des forces qui peuvent s'emparer du texte (dont le texte est le réseau), l'une des voix dont est tissé le texte. Latéralement à chaque énoncé, on dirait en effet que des voix *off* se font entendre : ce sont les codes : en se tressant, eux dont l'origine « se perd » dans la masse perspective du *déjà-écrit*, ils désorientent l'énonciation : le concours des voix (des codes) devient l'écriture, espace stéréographique où se croisent les cinq codes, les cinq voix : Voix de l'Empirie (les proaïrétismes), Voix de la Personne (les sèmes), Voix de la Science (les codes culturels), Voix de la Vérité (les herméneutismes), Voix du Symbole. (Barthes, 1970: 24-5)

Les instances narratives sont ainsi établies : le narrateur est l'émetteur et l'encodeur du message, tandis que le lecteur devient son récepteur-décodeur. L'esprit du lecteur peut ainsi traverser cet « espace stéréographique » qu'est l'écriture, pour reprendre l'idée de Barthes. En effet, analyser un texte consiste, d'une part, à en étudier la structure du récit sémantiquement (lexicologie, connotation et dénotation), et d'autre part, à explorer le champ séquentiel, organisé grâce au code proaïrétique, « code des actions et des comportements » (Barthes, 1970: 22). Le bon lecteur cherche aussi à examiner les « codes culturels » (Histoire et mythologie), et à faire l'inventaire du champ herméneutique (profondeur et secret du texte), ainsi que celui du champ symbolique. Selon Barthes, l'analyse textuelle peut révéler le rapport que les différents énoncés littéraires entretiennent entre eux. Ce sont « les voix *off* » qui « se font entendre : ce sont les codes [...], ils désorientent l'énonciation ». Il fait ainsi allusion à l'intertextualité³³². Les théories de la réception ont montré que tout décodage entraîne un ré-encodage.

Barthes oppose le texte *scriptible* au texte *lisible*. Dans le même esprit, Umberto Eco, dans *The Role of the Reader* (1979), établit la différence entre « 'open' text » (un texte qui requiert la collaboration active de la part du lecteur, dans la création du sens), et « 'closed' text » (un texte qui détermine plus ou moins la participation du lecteur dans le processus de lecture). Selon la conception moderne de la lecture d'un texte, le lecteur devient « producteur » de sens : il ne se contente plus seulement de comprendre l'histoire qui est contée dans le roman (suspense et mystère), mais il choisit une

³³² Le terme « intertextualité » est introduit par Julia Kristeva en 1969, dans *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1969. En fait, ce terme traduit le concept de « dialogisme » forgé par Bakhtine, pour désigner le rapport que les différents énoncés littéraires entretiennent entre eux. En effet, il n'est pas d'énoncés sans relation aux autres énoncés. Tout énoncé se rapporte à des énoncés antérieurs, ce qui donne lieu à des relations intertextuelles ou dialogiques. L'intertextualité dans les textes de Vernon Lee sera étudiée dans la Partie III, Chapitre 2 (en particulier avec ceux textes de Mérimée, d'Hawthorne, et de Pater).

interprétation des codes qui lui sont destinés. Vernon Lee avait anticipé cela dans ses analyses:

The *active quality* in literature is [...] due [...] to the *presence of words, and arrangements of sentences, forcing the reader to think*. To think; for literature, let us remember, deals exclusively with thought and its modes, and constructs its patterns [...]. He [the Reader] is forced to pass from side to side, seeking equivalents and differences, backwards and forwards, identifying causes and effects, all round, in front and behind, *getting at things at their proper angle of vision: he is made to construct the meaning*. (V. Lee, *Words*. : 231-2. Nous soulignons.)

Comme il a été démontré dans l'introduction de notre thèse, le Modernisme naît à la croisée de la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle (Voir *supra* : 39). *The Handling of Words* illustre bien la tendance moderniste chez Vernon Lee, révélant ses investigations littéraires : elle y met l'accent sur la lecture de l'œuvre, en développant le rapport intersubjectif entre l'écrivain et le lecteur. Elle s'interroge sur la façon de lui donner une attitude de lecteur actif, en le « forçant à penser » et donc à réagir, face au texte. En effet, ce dernier est amené à « construire le sens » du texte, suivant son propre « angle de vision » des mots et de la syntaxe. Selon Lee, l'analyse textuelle porte sur les lexies simples ou lexèmes (« words ») ou sur les lexies complexes, c'est-à-dire les expressions (« arrangements of sentences of words »). Pour Barthes, les lexies sont des « signifiants tuteurs » (Barthes, 1970 : 18). Chacune d'elles a son importance, particulièrement lorsqu'elles sont inscrites dans le titre, parce qu'il « ouvre une question » (Barthes, 1970 : 21). Concernant les noms propres dans la constitution du titre, Barthes pense que le choix du genre (masculin ou féminin) est déterminant, puisqu'il « propose » en fait « le premier terme d'une séquence », dans la mesure où il peut suffire pour créer une « énigme » (Barthes, 1970 : 21). C'est le cas, lorsque Vernon Lee intitule sa nouvelle « Lady Tal » (« the enigmatic Lady Tal » [V. Lee, « Lady Tal » : 93] ; « She was enigmatic, and a man has a right to pause before an enigma. » [V. Lee, « Lady Tal » : 127]).

D'autres « séquences » viennent se greffer autour du mot-clé « énigme », qui « ouvre une question », pour reprendre les termes de Barthes : qui est vraiment Lady Tal ? La personnalité de cette dernière laisse Marion perplexe : « He [Marion] had got into the habit of explaining whatever in her was obscure and contradictory by unworthy

reasons. » (V. Lee, « Lady Tal » : 125-6). Le but de la création d'un tel texte est donc de faire découvrir la réalité cachée derrière les mots de la composition fictive. Ainsi, l'étude stylistique de « Lady Tal » révèle une mise en abyme, dans la séquence où Marion Jervaise fait part de sa critique du roman de Lady Tal, *Christina* :

« Violet... » - it began.

« Violet! And her names's Violet, too! » Ejaculated Marion to himself.

« Violet is seated in a low chair in the gloom in the big bow at Kieldar – the big bow window encircled by ivy and constructed it is said by Earl Rufus before he went to the crusades and from which you command a magnificent prospect of the broad champaign country extending for many miles [...] Violet had taken refuge in that window to think over the events of the previous evening and that offer of marriage which her cousin Marmaduke had just made to her --»

« Bless the woman! » exclaimed Marion, « What on earth is it all about? » (V. Lee, « Lady Tal »: 99)

L'attention du lecteur est attirée par le prénom « Violet », personnage central de *Christina*. Ce prénom semble familier à Marion, qui le répète deux fois. L'énigme se pose dès les premières lignes de ce roman, dont la problématique intrigue Marion (« What on earth is it about ? »). Aussi, le lecteur est amené à se pencher davantage sur la psychologie des personnages, et surtout à découvrir ce qui se cache derrière la stratégie de l'écrivain. Vernon Lee a ici recours à une mise en abyme³³³, procédé qui consiste à enchâsser une histoire à l'intérieur d'un roman ou d'une nouvelle, tout en reproduisant la même intrigue. C'est ce que Vernon Lee appelle « un récit emboîté » : « Even the *Odyssey* and the *Arabian Nights* cannot get along save on a system of narrative within narrative. » (V. Lee, *Words*: 13). Effectivement, dans « Lady Tal », Lee élabore une fiction dont le personnage éponyme, Lady Tal, écrit un roman, *Christina*, dont l'intrigue est la même que celle de la nouvelle. C'est ce que l'on constate à travers la voix du narrateur, rapportant les pensées de Marion : « Why he should think *Christina* a more remarkable performance now that he had been tinkering at it six weeks, it is difficult to perceive [...]. *Christina* was evidently the real Lady Tal. » (V. Lee, « Lady Tal » : 149). Ce procédé technique éveille la curiosité du lecteur,

³³³ Voir l'étude de Jean de Palacio, « Y a-t-il une écriture féminine de la Décadence ? (à propos d'une nouvelle de Vernon Lee) », dans *Romantisme. Revue du Dix-neuvième siècle*, année 1983. Volume 13, N° 42. Pp. : 177-186. Dans « Lady Tal », Jean de Palacio étudie la mise en abyme : « Ce procédé est illustré à la même époque par Huysmans dans *Là-bas* et Gourmot dans *Sixtine* ; mais il s'agit toujours d'écrivains du sexe masculin. » (J. de Palacio, 1983: 177).

parce qu'à partir de cette séquence « l'énigme se centre, se pose, se formule, [...] et enfin se dévoile » (Barthes, 1970 : 23). En effet, Marion est le conseiller littéraire de la jeune romancière néophyte, Lady Tal, comme l'était Henry James auprès de la jeune Violet Paget. Le prénom choisi par Lady Tal, « Violet », constitue donc un indice révélateur de l'identité de l'auteur, Violet Paget (Vernon Lee). Un autre indice peut appuyer ce point : Lady Tal a une forte personnalité comme le personnage central du roman d'Henry James, Christina, dans *The Princess Casamassima*³³⁴, publié en 1886 (« Christina's active, various, ironical mind » [Henry James, (1886). Rpt. 1986 : 256]). Comme elle, l'énigmatique Lady Tal est une aristocrate pour laquelle Marion éprouve une vive antipathie (« this terrible, aristocratic giantess » [V. Lee, « Lady Tal » : 118]). En fait, cela reflète l'incompatibilité d'humeur entre Henry James et Vernon Lee (Nous développerons davantage ce point *infra*: Partie II. Chapitre 3.2).

On perçoit chez Vernon Lee la volonté de s'écarter des conventions romanesques traditionnelles, en particulier de celles qui établissent « le lisible », pour reprendre l'expression de Barthes. La romancière s'efforce d'engager le lecteur dans le processus de lecture active, c'est-à-dire la tâche d'interpréter le récit, en utilisant des techniques narratives, telles que la mise en abyme, par exemple. Selon elle, l'interprétation d'une œuvre s'inscrit dans une expérience esthétique intersubjective préalable : « I consider Writing as, in every sense, an emotional art. » (V. Lee, *Words* : 35).

Mais Vernon Lee va plus loin que la motivation du lecteur (Voir *supra* : 231) et de la manipulation de l'esprit de ce dernier, au moyen des procédés stylistiques et d'une habile stratégie narrative (Voir *supra* : 235). En effet, elle met l'accent sur une autre perspective : elle tient compte des capacités intellectuelles du lecteur. Sa stratégie vise à développer une attitude critique chez lui : « What are the mental attitudes which the Writer forces upon the Reader ? » (V. Lee, *Words* : 190). Il s'agit donc de le transformer en lecteur actif, en tenant compte de la propre personnalité du lecteur et de son expérience personnelle. La modernité de son écriture est ainsi perçue à travers sa conception de la réception de l'œuvre par le lecteur (le public). En effet, elle révèle son anticipation sur les nouvelles théories de la critique littéraire, notamment la critique de la réception qui se développe en Allemagne, dans les années 1970 et 1980, avec

³³⁴ H. James. *The Princess Casamassima* (1886). Harmondsworth (England) : Penguin Books, 1986.

Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss, critiques de l'École de Constance. L'accent est en effet mis sur la lecture, et donc sur la relation entre le texte et le lecteur, et non plus seulement sur l'écriture de l'œuvre.

Nous nous proposons d'examiner la théorie de Vernon Lee, sous l'éclairage de ces critiques contemporains : Wolfgang Iser, dans *The Implied Reader* (1974), et Hans Robert Jauss, dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (1978)³³⁵. D'autre part, nous nous baserons aussi sur l'étude de Richard Semon, *Mnemic Psychology* (1923), afin de montrer le processus psychologique établi dans l'acte de lecture.

La réception de l'œuvre et l'acte de lecture

Dans l'étude de la motivation du lecteur (Partie II. Chapitre 1.3, section A), et la manipulation de l'esprit de ce dernier (Partie II. Chapitre 1.3, section B), Vernon Lee a montré l'importance de l'écriture de l'écrivain dans la communication du message au lecteur (« Expression and Impression » [V. Lee, *Words* : 35. Voir *supra* : 231]). En premier lieu, son objectif a été de stimuler son attention. Mais en second lieu, elle s'interroge sur « les attitudes mentales » du lecteur : « What are the *mental attitudes which the Writer forces upon the Reader ? What are the mental movements he compels him to execute in that process of evoking and rearranging those past images and feelings ?* (V. Lee, *Words*: 190. Nous soulignons.) Dès lors, son attention se concentre non plus sur son mode d'écriture, mais sur les réactions et les dispositions du lecteur. Il convient de souligner ici que Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss affirment que l'analyse littéraire a longtemps limité son champ à l'œuvre et à l'auteur, négligeant le rôle du lecteur. En fait, l'étude de la réception de l'œuvre met l'accent sur la relation entre le texte et le lecteur, selon Wolfgang Iser, dans *The Implied Reader* (1974):

This active participation is fundamental to the novel: the title of the present collection sums it up with the term « *implied reader* ». This term incorporates both *the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process*. He has to discover the fact that society had imposed a part on him, the object being for him eventually *to take up a critical attitude*. (W. Iser, 1974: xii-xiii. Nous soulignons.)

³³⁵ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972-1975). (Traduction française de C. Maillard). Paris : Ed. Gallimard, 1978.

Selon Iser, la condition préalable à la réalisation du processus de lecture est l'interaction entre l'auteur et le lecteur implicite (« implied reader ») : le premier réalise minutieusement la structure du texte, pour en faire « un texte étoilé », pour reprendre les termes de Barthes³³⁶, tandis que le second met en œuvre une analyse appropriée, qui lui permet d'en découvrir le sens d'un « texte pluriel » (Barthes). C'est le cas de l'intertextualité. De cette manière, il adopte une « attitude critique » face au texte. Selon Vernon Lee, cette attitude dépend de l'expérience du lecteur :

Taking the act of literary communication for what it really is, it becomes clear that the Writer is exposing, evoking, only the Reader's own experience; though widened, generalized by the universal experience stored up in the very language, he [the Reader] makes use of. The Reader, meanwhile, persuaded, no doubt, that what he feels is the Writer's experience, is in reality feeling his own: his own experience, but *sub specie humanitatis*, so to speak. [...] There is no real unveiling of Dante in the *Vita Nuova*, nor of Goethe in *Werther*; but an unveiling of the Reader to *himself* under the pressure of a greater personality than his own, and by the spell of processes which generations have elaborated. And under the name of Beatrice or Charlotte, he falls into contemplation of his own mistress, or of the mistress of his dreams. (V. Lee, *Words*: 108)

Les images mentales et les messages que le lecteur reçoit du texte sont transformées selon sa propre personnalité. Ainsi, l'écrivain a l'art d'ouvrir les portes du souvenir, à travers des images mentales évocatrices, dont certaines sont universelles, comme l'archétype de beauté et de la vertu de Beatrice, dans la *Vita Nuova* de Dante, ou encore la figure exaltée de Werther, héros éponyme du roman de Goethe. Ces images imprimées dans la matrice créatrice de l'imagination de l'auteur passent dans son écriture, et ensuite dans la ré-écriture de son texte par le lecteur. Werther deviendra le modèle dont s'inspireront Chateaubriand dans la création du personnage éponyme de *René* (1802), et Vernon Lee dans celui de Christophe, dans *Ottolie* (1883). En effet, c'est ce qu'elle écrit dans *The Handling of Words* :

³³⁶ « Le texte étoilé [...] dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; [...] La lexie n'est que l'enveloppement d'un volume sémantique, la ligne de crête du texte pluriel, disposé comme une banquette de sens possibles (mais réglés, attestés par une lecture systématique. » (R. Barthes, 1970: 18)

Reading, for instance, the second part of *Werther*, I am almost terrified by its picture of the downfall of a nature in which I find kinship to myself and some of my friends. Despite the mitigations of beautiful writing and charming episode, the mitigations of impersonality and distance belonging to art; despite the amusement of noting the admirable fidelity to life, the skill employed, etc.; despite the pleasurable of my own intellectual activity and consciously enlarged experience, *the total effect is painful, and ought to be painful*: I intend to be warned and chastened through that very pain. (V. Lee, *Words*: 99).

Ainsi, la lecture de *Werther* lui cause une émotion profonde. En effet, Goethe a l'art de décrire des réalités subjectives : l'impuissance de l'homme face à son inexorable destin, et sa faiblesse, qui l'aspire dans la spirale de la chute (« I am almost terrified by its picture of the downfall of a nature »). Bien entendu, elle est sensible à la beauté esthétique de l'œuvre : les souffrances du jeune Werther l'affectent au point de transformer sa vision philosophique de la vie (« despite the pleasurable of my own intellectual activity and consciously enlarged experience [...] I intend to be warned and chastened through that very pain »). Il semble qu'elle fasse même un rapprochement entre la nature romantique de Werther et son propre tempérament (« I find kinship to myself. »). Sans doute pense-t-elle à son propre mal-être, alors qu'elle n'a que vingt-sept ans.

En réalité, un processus inconscient s'opère au niveau de l'esprit du lecteur : il voit dans certains personnages l'incarnation de leur état mental, voire celle de leur idéal (« an unveiling of the Reader *to himself* under the pressure of a greater personality than his own » [V. Lee, *Words*: 108]). C'est précisément le phénomène de « l'identification », défini ainsi par Iser :

What is normally meant by « *identification* » is the establishment of *affinities* between oneself and someone outside oneself – a familiar ground on which we are able to experience the unfamiliar. The author's aim, though, is to convey the experience and, above all, an attitude toward that experience. Consequently, « *identification* » is not an end in itself, but *a stratagem by which the author stimulates attitudes in the reader*. (Iser, 1974: 291. Nous soulignons.)

Un lecteur peut s'identifier à un personnage par « affinités ». Selon Iser, tout dépend du « stratagème » mis en place par l'auteur, dans le but de « stimuler des attitudes chez le lecteur ». Cela n'est pas sans rappeler la « manipulation de l'esprit du lecteur » dont parle Vernon Lee (« the craft of manipulating the contents of the Reader's mind » [V.

Lee, *Words* : 35. Voir *supra* : 235]). D'autre part, Iser lui fait écho³³⁷, en ce qui concerne la communication et l'expérience (« to convey the experience, and above all, an attitude toward that experience »). En effet, pour elle, cette expérience constitue le potentiel intellectuel du lecteur, dans sa participation active à l'écriture du texte: la lecture d'un ouvrage est un acte projectif, dans la mesure où il faut prendre en considération les caractéristiques personnelles, culturelles et sociales de ce dernier. Cela éclaire davantage sa théorie behaviouriste.

A l'appui de ce point, nous nous référons à Jauss qui met en relief « le problème de la subjectivité de l'interprétation » chez le lecteur (Jauss, 1978 : 51). Le théoricien constate que l'œuvre englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur : « Une oeuvre littéraire [...] évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle » (Jauss, 1978 : 51). Selon lui, l'œuvre prend place dans un système se référant au lecteur, selon son « horizon d'attente », puisque « le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé » (Jauss, 1978 : 51). De cette manière, Jauss met l'accent sur le rôle de la mémoire, puisqu'il affirme qu'« une œuvre littéraire évoque des choses déjà lues » chez le lecteur. Aussi, nous nous proposons d'examiner les attitudes mentales du lecteur implicite, selon l'analyse de Vernon Lee.

Processus psychologique dans l'acte de lecture

Vernon Lee indique qu'elle s'inspire des travaux de Richard Semon, dans la préface à *Mnemonic Psychology*³³⁸ (1923), pour démontrer que le processus de lecture d'un livre (un roman en particulier) dépend d'un choix bien précis de la part du lecteur :

Since Language not only employs all manner of motor images, it actually calls them by the names derived from movement in space, even when they refer to movements (the word movement almost suffices to prove the case!) of THOUGHT. Besides the words [...] mark the relations [...] in time and in space [...]. The psychologists I am speaking of are [...] those, especially Lloyd Morgan, Kirkpatrick, and Thorndike, who recognize in the pleasure-displeasure

³³⁷ Comme il a été démontré, Lee tient compte de l'expérience du lecteur: « Though widened, generalized by the universal experience stored up in the very language, he [the Reader] makes use of the act of literary communication. » (V. Lee, *Words*: 108).

³³⁸ « I have tried to work this out in a preface to the English translation of Richard Semon's *Mnemonic Psychology*. » (V. Lee, *Words*: 131).

alternative a kind of subordinate and individual, selective factor. [...] This more economical kind of selection by preference, cannot be operative, and still less genetically efficacious, if it is only selection by PRESENT pleasure or displeasure. It must be selection in accordance with the MEMORY of pleasure or displeasure, experienced in the past and anticipated in the future (Kirkpatrick's « *anticipatory images* »)³³⁹. (V. Lee, dans Semon 1923: 37-41)

Selon Vernon Lee, la mémoire ne fonctionne pas comme un entrepôt d'images ou de souvenirs, mais elle est sélective. Aussi, le lecteur peut faire un choix, parce qu'il possède des facultés de repérage et de sélection des « Images motrices ». Sur ce point, elle se réfère à Ribot³⁴⁰, dans la mesure où celles-ci ont un rapport avec « la sensibilité esthétique » : « His [Ribot's] *Images Motrices*, [...] occurred to that wonderful old man. The latter have dealt with the phenomena of aesthetic responsiveness. » (V. Lee, dans Semon, 1923: 36). En fait, Vernon Lee prend comme sources de réflexion, non seulement les travaux de Richard Semon, mais aussi ceux de William James, lorsqu'elle associe pensée et langage : en effet, elle écrit « movements of THOUGHT », une référence au concept jamesien, « Stream of Consciousness ». Dans l'esprit du lecteur, la pensée se forme d'une façon discontinue. Et c'est la mémoire qui permet de faire une « sélection préférentielle » des « images anticipatoires ». Elle fait ainsi écho à Bergson, dans *L'énergie spirituelle* (1919) : « Toute conscience est donc mémoire – conservation et accumulation du passé dans le présent. Mais toute conscience est anticipation de l'avenir » (Bergson, 1919 : 5).

D'autre part, Lee souligne le rôle essentiel de la mémoire sélective dans le processus de lecture (« in accordance with the MEMORY of pleasure and displeasure »). Lorsqu'il s'agit du processus créatif, tout dépend des habitudes et de la pratique du lecteur (« less genetically efficacious, if it is only by present [...]. It must be experienced in the past »). De toute évidence, Vernon Lee expose sa théorie behaviouriste, en affirmant que l'attitude du lecteur est une condition essentielle à l'appropriation du texte. C'est sur ce point fondamental que Zorn souligne la modernité de l'écriture leenienne : « Lee's notion of 'habit' located in our behavioural memory finds much attention in recent social and cultural studies. » (Zorn, dans Maxwell et

³³⁹ Vernon Lee cite Kirkpatrick, *Genetic Psychology*: p. 352 (Lee, dans Semon 1923: 41).

³⁴⁰ Voir aussi H. Bergson. *Matière et mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1939.

Pulham, 2006 : 184). Pour sa part, Barthes parle du désir du lecteur « d'accéder pleinement [...] à la volupté de l'écriture » (Barthes 1970 : 10).

Pour les concepts de « plaisir ou déplaisir », Vernon Lee fait référence à Gustave Fechner dans ses recherches sur les lois établissant la relation entre le mental et le physique, tel qu'il a été démontré précédemment dans notre étude sur « la New Psychology » (Voir *supra* : Partie I. Chapitre 3.2 [d]). Selon elle, il faut associer ces deux concepts au sensualisme esthétique:

It is this which accounts for the most elementary of all psychic happenings: the transformation of *sensations* into *perceptions*. For the sensation engendered by an original stimulation, say a peripheric stimulation, one coming from the outer world, *finds* in the mental organism not only a receptive response but, what is much more, *a nourishing matrix of images*, of *engrams*, left by previous sensations. [...] Let me call attention to the profound sense of activity [...] which Semon's work leaves in the *sympathetic reader*.

To begin, his engram, or engram-complex, as he calls *the mnemic residuum of a stimulation* or stimulation-group, *is not* [...] *an impression* made by something active or something passive. *It is the result of a response*, indeed it *is* a response, whether of the bodily organism or of the mental. It is especially a readjustment, a change; and it becomes *a link in a chain of change*. [...] *For the Present means constantly new stimulations and sensations, new attitudes and actions*, [...] whereas *the Past only remains*, and unless it be gathered up into the present and there revived, shrinks and disappears. (V. Lee, dans Semon, 1923: 21-4. Nous soulignons.)

Les sensations naissent d'une « stimulation extérieure » et obéissent à la loi de l'association des idées (« a nourishing matrix of images, of engrams, left by previous sensations »). D'où leur « transformation » en « perceptions » sélectives, qui sont imprimées dans cette matrice qu'est la mémoire. Cette sélection des images se fait d'une façon continue, dans le moment présent, et s'accumulent au fil du temps. Elles se transforment en souvenirs, à condition qu'elles soient ranimées (« the Past remains [...] revived »). Il en résulte un « résidu mnésique », qui constitue le passé de notre expérience (« the mnemic residuum of a stimulation or stimulation-group »). Concernant le processus de lecture, ce phénomène se produit chez le lecteur que Vernon Lee qualifie de « sympathetic reader ». Ce point de vue trouve écho chez Wolfgang Iser:

When reading we operate on different levels. For although we may be thinking the thoughts of someone else, *what we are will not disappear completely – it will merely remain a more or less powerful virtual force. Thus, in reading there are these two levels – the alien ‘me’ and the real, virtual ‘me’* – which are never cut off from each other. Every text we read draws a different boundary within our personality, so that *the virtual background (the real ‘me’)* will take on a different form, according to the theme of the text concerned. (Wolfgang Iser, 1974: 293. Nous soulignons.)

On retrouve l'idée de Vernon Lee dans le propos d'Iser: « What we are will not disappear completely – it will merely remain a more or less powerful virtual force [...] the real ‘me’. » En effet, ce dernier pense que la lecture d'un texte place le lecteur face aux « pensées de quelqu'un d'autre » (l'écrivain), qui trouvent écho dans son subconscient (« the alien ‘me’ »). Mais sa personnalité demeure intacte, parce qu'il leur oppose ses propres pensées et ses propres souvenirs (« the real ‘me’ »). Et c'est là que la participation du lecteur entre en jeu et que s'exprime tout le potentiel d'un lecteur réceptif, « the sympathetic reader », pour reprendre les termes de Vernon Lee (Voir *supra* : 246). D'autre part, comme Vernon Lee, Wolfgang Iser met l'accent sur la découverte du texte par le lecteur, associée au plaisir esthétique : « Discovery is one form of aesthetic pleasure : [...] to free himself ; [...] to exercise his faculties – generally, the emotional and the cognitive » (Wolfgang Iser, 1974 : xiii). Selon Vernon Lee, tout repose sur l'art de l'écrivain à faire entrer le lecteur dans son univers scriptural : « Writers and Readers. Here I was back at my old belief that literature takes effect solely by *the co-operation, the interaction of him who reads with him who writes*, a belief [...] confirmed by my studies in the psychology of other arts. » (V. Lee, *Words*: 189. Nous soulignons.)

Selon Zorn, Henry James met lui aussi l'accent sur la relation entre l'écrivain et l'auteur. La théoricienne précise que sa théorie s'appuie aussi sur la motivation, mais contrairement à Vernon Lee, il ne s'investit pas totalement dans la théorie de la psychologie comportementale, tel qu'il a été développé ci-dessus (« Henry James had equated motivation before, *but without the behaviourist implication.* » [Zorn, dans Maxwell et Pulham 2006 : 181. Nous soulignons]). En effet, Henry James présente sa propre théorie de la façon suivante :

In every novel, the work is divided between the writer and the reader; but the writer makes the reader very much as he makes his characters. When he makes him ill, that is, makes him indifferent, he does not work; the writer does all. When he makes him well, that is, makes him interested, then the reader does quite half the labor. In making such a deduction as I have just indicated, the reader would be doing his share of the task; the great point is to get him to make it. I hold that there is a way. It is perhaps a secret; but until it is found out, I think that the art of story-telling cannot be said to have approached perfection. (H. James, dans Edel and Wilson 1984: 922)

Henry James perçoit cette relation sous l'angle de la motivation : l'écrivain « fabrique le lecteur, tout comme il fabrique ses personnages ». Vernon Lee lui fait écho en parlant de la « création » des personnages par le romancier (« the act of creation of his great characters » [V. Lee, *Words* : 23]). Selon James, la compréhension textuelle par le lecteur demande un effort de sa part (« his share of the task »), mais c'est à l'écrivain que revient la tâche de tout mettre en œuvre pour le sensibiliser et ne pas le rendre « indifférent ». Certes, il met l'accent sur l'art de la narration (« the art of story-telling »), mais il se réfère ainsi à son propre talent (« it is perhaps a secret »). Contrairement à Vernon Lee, il ne développe pas le point essentiel du processus de lecture, à savoir la psychologie comportementale chez le lecteur, comme nous l'avons démontré. La différence entre les deux écrivains réside en ce point, si l'on se réfère à Mona Ozouf³⁴¹, dans son étude de l'écriture jamesienne : « ce partage émotionnel et moral avec son lecteur que James refuse » (Ozouf, 1998 : 254).

Cette étude a permis de dévoiler les facettes de la personnalité de Vernon Lee, femme-écrivain intelligente et dynamique, dont le regard est orienté vers les nouvelles découvertes de la science (psychologie et linguistique). Elle a la vision d'une « province nouvelle » (pour reprendre les termes de Fielding), c'est-à-dire celle qui se dessine à l'horizon du Modernisme. Elle a su conquérir sa place dans les domaines de la critique et de l'esthétique. Toutefois, la question essentielle se pose à propos de la réaction de Vernon Lee vis-à-vis d'Henry James. D'une part, concernant *Miss Brown*, quels sont réellement les facteurs déterminants qui influencent son écriture, au point de voir Henry James adopter une attitude aussi négative envers elle? D'autre part, quels sont les

³⁴¹ Mona Ozouf, *La muse démocratique. Henry James ou les pouvoirs du roman*. Paris : Calmann-Lévy, 1998.

motifs réels, qui conduisent Vernon Lee à souligner sa différence, dans ce roman situé dans le contexte de la société anglaise de la fin-de-siècle « décadente » ?

C'est ce que nous nous proposons d'étudier dans le chapitre suivant, traitant de la querelle de l'esthétisme, lors de la publication de son premier roman, *Miss Brown*. Certains ont pu voir en elle une satiriste, sans percevoir les motivations profondes de son écriture, placée dans le contexte socio-culturel et idéologique de cette époque. La querelle de l'esthétisme qui l'oppose aux esthètes préraphaélites révèle en effet une thématique double : d'une part, la position de Lee concernant le concept de « l'art pour l'art », et d'autre part, sa position face à l'image de la femme dans la fin-de-siècle « décadente ». Cette étude reposera sur les ouvrages des critiques de la culture philosophique, artistique, et littéraire de la fin-de-siècle, tels que Robert Buchanan, Cosmo Monkhouse, Gérard Peylet, Mario Praz, M. H. Abrams, et aussi sur la critique féministe, avec Lee Ormond, Nina Auerbach, Christa Zorn, et Sondeep Kandola. Les références complètes de leurs ouvrages sont indiquées à la page suivante.

Chapitre 2

Vernon Lee : écrivain et témoin de son époque.

La querelle de l'esthétisme

Les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle sont marquées par la fin du néo-romantisme, entre « mal du siècle » et existentialisme. C'est ce que constate Gérard Peylet, à propos de la formation de la mentalité fin-de-siècle : « On peut parler d'un nouveau mal du siècle qui ressemble au premier par bien des côtés, mais qui prend une tournure plus radicale, une expression plus existentielle » (Peylet, 1994: 25). C'est dans un tel contexte qu'est située l'intrigue du roman de Vernon Lee, *Miss Brown* (1884). Au niveau esthétique, sa publication provoque un véritable scandale. En effet, c'est un roman à clé dans lequel Vernon Lee parodie la société victorienne « décadente », et particulièrement les membres des cercles littéraires appartenant à la Confrérie préraphaélite (« The Pre-Raphaelite Brotherhood »). C'est sur cette base que l'auteur établit la mimésis et la structure de son œuvre, ce qui lui vaut bien des hostilités et des ruptures, de la part de ses relations londoniennes.

La problématique du roman s'insère dans la grande querelle de l'esthétisme. Aussi, nous orienterons notre étude suivant deux axes. En premier lieu, nous examinerons la critique du maniérisme et de la superficialité des préraphaélites par Vernon Lee. Pour éclairer ce point, nous nous baserons sur les textes critiques de Robert Buchanan (*The Fleshly School*, 1878)³⁴², Cosmo Monkhouse (« Miss Brown », 1885)³⁴³, Mario Praz (*The Romantic Agony*, 1970)³⁴⁴, et Leonee Ormond (« Vernon Lee as a Critic of Aestheticism in *Miss Brown* », 1970)³⁴⁵. Nous nous référerons également à Philippe Delerme (*Autumn*, 1989)³⁴⁶, Nina Auerbach (*Women and the Demon : the Life*

³⁴² R. Buchanan, *The Fleshly School of poetry and Other Phenomena of the Day*. London: Strahan, 1878.

³⁴³ C. Monkhouse, « Miss Brown », in *The Academy* N° 3, January 1885.

³⁴⁴ M. Praz, *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press, 1970.

³⁴⁵ L. Ormond, « Vernon Lee as a Critic of Aestheticism in *Miss Brown* ». *Colby Library Quarterly*, Series IX (September, 1970) N° 3 : 131-154.

³⁴⁶ P. Delerme, *Autumn*. Monaco : Editions du Rocher, 1989.

of a Victorian Myth, 1982), Joëlle Prunghaud (*Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^{ème} siècle en Grande-Bretagne et en France*, 1997), et Laurence Brogniez (*Préraphaélisme et Symbolisme*, 2003).

Puis, à travers le débat autour du concept de « l'art pour l'art », nous pourrions mieux cerner la position d'esthète « décadente » de Vernon Lee, que certains critiques qualifient de « complexe ». A l'appui de cette problématique, nous nous référerons à l'étude de Christa Zorn, « *Miss Brown, An Aesthetic Bildungsroman ?* » (Zorn, 2003 : 111-39). Nous nous appuyerons également sur les spécialistes de la culture fin-de-siècle, dans leur étude critique de l'esthétisme de la Décadence, tels que Catherine Rancy (*Fantastique et décadence en Angleterre [1890-1914]*, 1982), M. H. Abrams (*Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature*, 1973). Et enfin, nous examinerons les vraies motivations de Vernon Lee dans l'écriture de *Miss Brown*, qui ont soulevé la querelle de l'esthétisme. Pour cela, nous concentrerons notre intérêt sur deux ouvrages : *Mademoiselle de Maupin* (1836. Rpt. 1981)³⁴⁷ de Théophile Gautier, et *The Renaissance*, (1898. Rpt. 1980) de Walter Pater. D'autre part, nous montrerons le rapport entre idéologie et esthétique, en nous référant à Terry Eagleton (*The Ideology of the Aesthetics*, 1990)³⁴⁸. Dans son article, « Vernon Lee : New Woman ? » (2005)³⁴⁹, Sondeep Kandola (critique féministe) nous apportera son éclairage sur la position de Lee, face au Mouvement esthétique (« the Aesthetic Movement ») de la fin-de-siècle. Nous nous référerons aussi à Sally Ledger (*The New Woman*. (1997).

2.1 – Le sensualisme érotique de la poésie préraphaélite

D'une manière générale, la critique attaque le roman de Lee, *Miss Brown*, pour deux raisons : exagérations et manquement aux standards esthétiques. En effet, Cosmo Monkhouse fait la critique du roman, en Janvier 1885, dans la revue *Academy* : « The author has, indeed, effectually confused their identities, but has nevertheless ridiculed them individually as well as collectively. » (Monkhouse, 1885: 6). Certes, il est aisé de

³⁴⁷ Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1836). Paris : Garnier-Flammarion, 1966.

³⁴⁸ T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetics*. Oxford : Blackwell, 1990.

³⁴⁹ S. Kandola, « Vernon Lee : New Woman ? » in *Women's Writing*, Volume 12, Number 3. Oxford : Wallingford Triangle Journals, 2005 : 471-84.

reconnaître Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), dont la figure mélancolique de peintre-poète est insérée dans la fiction, sous les traits de Walter Hamlin. Dans *The Romantic Agony* (1970), Mario Praz affirmera que les parodies étaient courantes en cette fin-de-siècle décadente. Il note le lien que Vernon Lee établit entre le personnage Cosmo Chough (le meilleur ami de Walter Hamlin) et son original, Algernon Charles Swinburne (1837-1909) :

None of those parodies has for us the *vis comica*, all the more because involuntary, of certain authentic works of the Decadence. [...] in Vernon Lee's *Miss Brown* (London, 1884), a novel in which the Circles of English decadents and aesthetes are described, a poet, Cosmo Chough, is a thin disguise of Swinburne. (Praz, 1970: 432)

La publication du roman suscite une vive réaction négative de la part de certains esprits conservateurs, parce que Lee dévoile certaines vérités perçues par ses détracteurs, comme le produit de sa « position de Puritaine militante » (Leonee Ormond, 1970 : 141. Notre traduction). Vernon Lee apparaît bien sous les traits d'une satiriste. Ce terme est défini par Jeremy Hawthorne (1992)³⁵⁰ :

The satirist is by definition more concerned to draw our attention to what he or she is attacking than to create characters, situations and events that are believable in and for themselves. A novelist may however include satirical elements in works that do not, overall, merit « satirical novel »; and indeed most novelists do. (J. Hawthorne, 1992 : 32)

La satire, œuvre polémique, a pour objectif la critique des travers et des ridicules des mœurs et des institutions. Selon J. Hawthorn, un roman peut présenter des indices satiriques, sans être classé comme « roman satirique » pour autant. Gardes-Tamine et Hubert éclairent ce point de vue: « La satire, à la différence de la parodie [...] n'est pas une imitation. Elle est plus proche du pamphlet, dont elle n'a pas la brièveté » (Gardes-Tamine et Hubert, 2002 : 192). Dans *Miss Brown*, Vernon Lee écrit une parodie teintée de sa verve satirique, pour attirer l'attention du lecteur sur ce « qu'elle attaque », pour reprendre les termes de J. Hawthorne. Elle y dépeint une vaste fresque de la société de

³⁵⁰ J. Hawthorne, *Studying the Novel : an Introduction*. London : Edward Arnold, Hodder Headline Group, 1992.

son époque, pour mettre en relief, non pas l'importance des personnages, mais le phénomène socio-culturel du préraphaélisme.

« La Confrérie Préraphaélite » a été fondée par Walter Hamlin, le peintre-poète préraphaélite, qui garde précieusement, dans son studio de Wotton-Hall, « des choses ayant [...] appartenu à Shelley et à Keats » (V. Lee, *M. B.* I : 280). Bien avant l'arrivée d'Anne Brown, le jeune homme a déjà planifié les invitations pour la présenter à ses amis. Et dès son installation à Hammersmith, elle se voit entraînée dans le tourbillon de la vie mondaine, « passivement, presque inconsciemment » (V. Lee, *M. B.* I : 297). La jeune fille fait connaissance avec un milieu tout à fait inconnu, composé de « distingués poètes, ou critiques, ou musiciens, ou des relations et amis distingués », qui « l'intimident et la rendent perplexe », dès leur rencontre (V. Lee, *M. B.* I : 298). Dès la première soirée chez les Argiropoulo, son attention est attirée par des dames aux tenues excentriques : « She had never seen such a crowd magnificently and oddly dressed people in her life [...], weirdly attired in lank robes and draperies, with garlands of lilies or turbans, or strings of sequins in their disorderly locks. » (V. Lee, *M. B.* II: 3-4). Cette description correspond tout à fait à ce que la jeune Violet Paget a pu voir lors de sa première visite à Londres, en 1881, comme le suggère Leonee Ormond :

No intelligent newcomer arriving in London in 1881 could possibly ignore aestheticism, and Violet Paget, the young woman who wrote under the pseudonym *Vernon Lee*, was *prodigiously intelligent and astute*. She was also *entirely fresh to the London scene, coming for her first adult visit in June 1881*. She was therefore, *the only important critic of aestheticism* who had not lived through its early stages, and she found it flourishing everywhere. (Ormond, 1970: 134).

Parmi les lettres que Violet Paget écrit à ses parents, figurent celles qui sont relatives à ses premières visites en Angleterre de 1881 à 1884. Elle écrit à sa mère durant l'été de 1881, pour lui raconter une soirée à la « Royal Academy ». Le lecteur constate qu'elle n'est nullement impressionnée lorsqu'elle découvre le monde des célébrités préraphaélites :

All the exhibition rooms were thrown open & crammed with people more or less artistic or fashionable. I never saw so many shabby or insane dresses, & so few pretty women in my life. I was quite astounded, coming out, to see so many grand carriages. The dresses didn't look at all on a par with them. There were some most crazy looking creatures: one with crinkled gauze all tied close about

her & visibly no under-clothing (& a gold laurel wreath); another with ivy leaves tied by each other's stalks, on short red hair; another with a trimming & necklace of marigolds & parsley fern on thread, a lot of insane slashing & stomachings. (V. Lee, *Letters*: 73)

D'un ton satirique, elle décrit la grande mode préraphaélite en vogue dans les années 1870 et 1880. Leonee Ormond, qui cite un extrait de cette lettre dans son article, souligne que « Vernon Lee avait certainement planifié d'écrire les premiers chapitres de son roman entre 1881 et 1882 » (Ormond, 1970 : 136. Notre traduction). Effectivement, dans sa lettre, Lee cite des éléments (« ivy leaves », « trimming & necklace of marigolds & parsley fern »), qui présentent une similitude avec ceux que l'on retrouve dans le roman, la coiffure de Mrs Spencer, par exemple (« a garland of parsley and gild oak-leaves in her handsome, red hair » [V. Lee, *M. B.* I : 310]). Dans le roman, l'auteur fournit au lecteur une description du costume de Mrs Spencer, et un détail indiquant que ce mouvement a des détracteurs :

Mrs Spencer, a very lovable and laughable little woman, whose soul was divided between her babies and fierce rancours against all enemies of Pre-Raphaelism – hereditary, in virtue of her father, Andrew Saunders, in her family – came punctually, marvellously attired in grey cashmere medieval garments. (V. Lee, *M. B.* I: 310)

Cette séquence se passe à l'occasion de la réception chez les Argiropoulo, membres du cercle des préraphaélites. La présentation de Mrs Spencer, une lady esthète, montre à quel point l'auteur ancre son roman avec réalisme, dans cette fin-de-siècle « décadente ». Elle porte un magnifique « vêtement médiéval en cachemire », indice qui dévoile le retour des préraphaélites aux « valeurs de l'art du Moyen Age » (Angel-Perez, 2000 : 94). Elle éprouve une vive antipathie envers « tous les ennemis du préraphaélisme » (« fierce rancours against all enemies of Pre-Raphaelism »). Vernon Lee établit ici le lien entre fiction et réalité. En effet, dans *Gothique et Décadence*, Joëlle Prunnaud fait une étude intéressante du préraphaélisme en Angleterre, et elle affirme que « la confrérie fut longtemps la cible des vives attaques de la presse, puis finit par s'imposer, à l'exposition Universelle de Paris, en 1855, puis à la Royal Academy, en 1865 » (Prunnaud, 1997 : 74). Aussi, nous nous proposons d'étudier l'origine de ce mouvement dans le contexte victorien :

Le préraphaélisme se situe après la période de transition qui a suivi la mort des grands romantiques : Shelley, Byron, Keats, Coleridge, et se trouve étroitement lié à la Renaissance gothique. Un groupe de jeunes peintres, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, et John Everett Millais, conçut, en 1848, l'idée originale de fonder une société secrète : *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Ils s'engageaient à signer leurs oeuvres P. R. B., énigmatiques initiales dont le secret fut assez vite divulgué. William Bell Scott et Ford Madox se joignirent à ce noyau ; et en 1850, paraissait *The Germ* [...] qui constituait le manifeste de la confrérie. [...] Le mouvement se poursuit avec de nouveaux venus : Edward Burne-Jones et William Morris. [...] L'art du Moyen-Age a exercé une influence directe sur l'esthétique préraphaélite, tant dans le choix des sujets que dans la mise au point de la technique picturale. [...] On reconnaît des figures de poètes comme Chaucer ou Dante, dont l'œuvre devait marquer d'une influence décisive celle de Rossetti. On retrouve des épisodes de la *Divine Comédie* et de la vie de son auteur dans la poésie et la peinture de cet ardent admirateur du visionnaire italien : *Paolo et Francesca*, aquarelle de 1862 ; *Beata Beatrix*, huile (c. 1863). Le poème *The Blessed Damosel* (1870) porte l'empreinte des chants du *Paradis* de Dante. (Prunnaud, 1997 : 73-4)

Selon Prunnaud, le préraphaélisme « est lié à la Renaissance gothique ». En effet, l'essai d'art de Ruskin, *The Stones of Venice* (1853), discrédite l'art de la Renaissance pour prôner l'art gothique. Soutenu par ce dernier et William Morris, Dante Gabriel Rossetti fonde la « Confrérie préraphaélite », en 1848. Il en publie le manifeste deux ans plus tard, dans la revue *The Germ*. La lutte contre les conventions artistiques pousse les préraphaélites à revenir vers les valeurs de l'art du Moyen Age, l'avant-Raphaël, caractérisé par des détails minutieux et une explosion de couleurs. Une telle conception de l'art est marquée par un goût pour le style archaïque, pour le symbolisme, et pour le sensuel. Ainsi, la technique du peintre-poète, Dante Gabriel Rossetti, est basée sur le symbolisme : les idées abstraites, comme l'amour, la nuit, ou le silence, la mort, sont transposées dans un décor réaliste, à travers le « mode allégorique et le symbolisme personnel » (Laurence Brogniez, 2003 : 117). Nina Auerbach cite l'un de ses tableaux, *Beata Beatrix*, « envisageant sa propre mort »³⁵¹, dans laquelle Rossetti représente le modèle dans une transe proche de la béatitude (Auerbach, 1982 : 40). On y note l'influence de Dante, notamment la *Divine Comédie* où est décrite l'image de Beatrice.

D'autre part, son art pictural est construit sur « la précision des détails » (Brogniez, 2003 : 25). La *Venus Verticordia* en est l'illustration, par

³⁵¹ « La peinture préraphaélite » (http://www.fr.artcyclopedia.com/artists/rossetti_dante_gabriel.html)

exemple³⁵². On remarque son expression pleine de sensualité et empreinte d'une langueur teintée de mélancolie. Pour sa technique picturale, Rossetti s'inspire des Primitifs italiens, tels que Michel Ange, Botticelli, Mantegna, auxquels Vernon Lee fait référence dans le roman. Ainsi, à Florence, Walter Hamlin fait le portrait d'Anne Brown, sous les traits de la « Venus Victrix » :

The expression of the goddess of Love, since such she was, was one of intense melancholy. It was one of those pictures which go to the head with a perfectly unintelligible mystery, and which absolutely preclude all possibility of inquiring into their meaning. A picture which might have been one of Hamlin's best, only that it was never finished. (V. Lee, *M. B.* I: 128-9)

Lee décrit ici l'atmosphère sombre de cette esquisse empreinte de mélancolie et d'un « inexprimable mystère » entourant « la déesse de l'amour », qui caractérise le médiévalisme préraphaélite. Selon Elizabeth Angel-Perez, à l'origine de leur mouvement, les préraphaélites s'inspirent aussi de l'esthétique poétique de Lord Alfred Tennyson (1809-1892), qui se propose d'élever l'art au rang d'une religion, à Cambridge, où il « devient membre d'un groupe d'idéalistes qui se baptisent *Les Apôtres (The Apostles)* » (Angel-Perez, Rpt. 2000 : 92)³⁵³. Brogniez adhère à son point de vue, estimant que « les œuvres de Rossetti sont inspirées par Dante, Thomas Malory, Alfred Tennyson » (Brogniez, 2003 : 49). De ce dernier, il retient « la religion de la culture », et en particulier la prédilection pour le Moyen Age. Dans *Miss Brown*, c'est Richard Brown, le cousin d'Anne, qui fait allusion à ce phénomène socio-culturel, à travers un discours révélant sa philosophie pragmatique :

« The gods, you know, have other things to do, I suppose, » he added bitterly, « that they had a godlike life like their representatives, the poets and artists, on earth, creating only for their amusement, and keeping every disagreeable sight,

³⁵² « Venus Verticordia » de D. G. Rossetti (1864-1868), exposé au Russell-Cotes Art Gallery and Museum, à Bournemouth, UK. Consulter également le site internet :

<http://www.theearthparadise.com/2008/09/rossettis-venus-verticordia.html>

³⁵³ Angel-Perez parle de l'influence du Moyen Age sur les esthètes de la fin-de-siècle : « Les Apôtres (*The Apostles*) [...] se fixent pour mission de répandre la religion de la culture. [...] L'inspiration de Tennyson est diversifiée. Les thèmes de son recueil *Poems* (1842) sont empruntés à la mythologie classique [...]. *The Morte d'Arthur* (1848) mettait en évidence ce goût pour le Moyen Age qui fait de Tennyson non seulement l'héritier des poètes romantiques – et de Keats – mais aussi un poète marqué par les préoccupations artistiques de son temps et notamment celles des préraphaélites pour qui le Moyen Age sert de point de départ à la réflexion artistique. » (Angel-Perez, Rpt. 2000: 92.

or sound, or feeling away from them. [...] Without religion life is death, » said Brown, with his positivistic solemnity. (V. Lee, *M. B.* II: 327-9)

Richard Brown évoque « les poètes et les artistes » en termes ironiques, pour démontrer à sa cousine l'inutile ambition de ceux qui prétendent être « les représentants des dieux sur terre », à travers leur façon de vivre en dilettantes. Effectivement, le dandy décadent veut faire de sa vie une œuvre d'art, tout en affirmant ses idéaux personnels : « dilettantisme, haine du progrès, célébration de l'art, qui est la valeur essentielle » (Gardes-Tamine et Hubert, 2002 : 52). Dans *Miss Brown* (1884), Vernon Lee illustre parfaitement l'attitude marginale des Préraphaélites, caricaturés sous les croquis de George du Maurier, dans *Punch*. En effet, Richard Brown dénonce le fanatisme artistique, dans la mesure où il critique l'attitude de Walter Hamlin, l'esthète qu'il déteste le plus. Ce dernier pratique le culte du Moi et il est vénéré comme un dieu par ses pairs. Vernon Lee satirise ce que Brogniez appelle le « culte de Rossetti », dans son étude du préraphaélisme et du symbolisme (Brogniez, 2003 : 124).

C'est certainement le « culte de Rossetti » qui conduit le poète Robert Buchanan (1841-1901) à soulever une véritable polémique sur l'art et les esthètes préraphaélites, en 1872, où il publie son essai de critique littéraire, *The Fleshly School of Poetry* (1878). Il y fustige la poésie des préraphaélites, en particulier celle de Rossetti :

Rossetti's effeminacy comes of eternal contemplation, of trashy models, of want of response to the need and the duties of his time. What stuff is this they are putting forward, or suffering their coterie to put forward? It is time, they say, that the simple and natural delights of the Body should be sung as holy; it is unbearable, they echo, that purists should object to the record of sane pleasures of sense; it is just, they reiterate, that Passion should have its poetry and the Flesh its vindication. (Buchanan, 1878 : 84)

Buchanan accuse Rossetti et « sa clique » de sensualisme érotique, perçu sous l'angle de l'esthétisme des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, collection publiée en 1857 et immédiatement condamnée pour atteintes aux bonnes mœurs. Vernon Lee pense que son roman s'intègre dans le panorama littéraire de l'époque, parlant de Rossetti comme une sorte d'égérie pour l'imagination poétique de son personnage, Walter Hamlin. En effet, Anne Brown remarque ce lien entre les deux poètes :

That line of Rossetti's, which Hamlin admired more than other, which he so often quoted – « Beauty like hers is genius, » – returned to her with a chill; and she felt that Hamlin, expected from her that sort of passion which he had spoken of to revive him and his art. It seemed to her as if she had been sold in the slave-market, and were being told « now love. » (V. Lee, *M. B.* II: 277).

Hamlin fait la cour à Anne Brown, parce qu'il est charmé par sa beauté métissée et exotique : « He wondered [...] whether this strange type, neither Latin nor Greek, but with something of Jewish and something of Ethiopian [...] had met him before. » (V. Lee, *M. B.* I : 25). Dans le roman, les traits de la jeune héroïne correspondent tout à fait à ceux de la brune Jane Morris³⁵⁴, l'épouse de William Morris, dont le portrait est peint par Rossetti, en 1870. Selon Leonee Ormond, « comme beaucoup d'artistes de l'époque, William Morris avait épousé une femme d'une intellectualité inférieure, qu'il avait éduquée après le mariage » (Ormond, 1970 : 148 ; notre traduction). Dans le roman, Anne Brown a la condition d'une domestique, lorsque Walter Hamlin la rencontre. Cela choque vivement les Morris et cause une rupture de leurs relations amicales.

Dans *Woman and the Demon : the Life of a Victorian Myth*, Nina Auerbach rapporte que « le culte de Rossetti était véritable, et il adorait, non pas l'art, mais les dames qu'il peignait » (Auerbach, 1982: 76. Notre traduction). Dans le roman, Anne est l'objet d'adoration de Walter Hamlin, qui la désigne sous l'appellation « Madonna Anna » (V. Lee, *M. B.* II : 198). Mais elle s'interroge sur la réalité des sentiments de son mentor, même s'il lui a demandé de l'épouser. En fait, Walter la déconcerte souvent, car « il est un homme complexe » (V. Lee, *M. B.* II : 20). Lorsque l'esthète décide de lui donner une excellente éducation, il l'envoie à Coblenz, aux bons soins de Mrs Simson qui accueille dans son établissement « la jeune lady à laquelle il est intéressé » (V. Lee, *M. B.* I : 198). Il veut faire d'elle le plus beau modèle d'Angleterre, qu'il veut présenter à la « Confrérie préraphaélite » qui constitue tout son univers artistique. Alors germe un plan singulier dans l'esprit complexe de Walter, qui voit sa vie tout à coup remplie de romance:

³⁵⁴ En fait, Jane Morris devient son modèle, après la mort d'Elisabeth Siddal, en 1862. Or Philippe Delorme, retrace la tragique histoire d'amour entre Dante Gabriel Rossetti et son modèle favori, Elisabeth Siddal, dans son ouvrage, *Autumn* (1989). Il note « la rousseur profonde des cheveux relevés en bandeaux flamboyants » de cette dernière (Delorme, 1989 : 29). Le peintre entretient une relation sexuelle avec elle, puis décide de l'épouser en 1860, après bien des hésitations (Delerm, 1989 : 29). Dans *Miss Brown*, les traits de la jeune héroïne sont bien ceux de la brune Jane Morris avec son air exotique (Voir son portrait : <http://www.victorianweb.org/drg/paintings/1.html>)

Out of a mere perplexity had arisen a strange scheme – out of the question what should be the fate of Anne Brown, had originated the decision what was to be the future of Walter Hamlin. The situation seemed changed: instead of being a mere possible, but by no means probable, instrument of a change in her life, she was the predestined instrument for the consumption of his life. Anne Brown should live for the world and for fame. (V. Lee, *M. B.* I: 121-2)

Hamlin fait preuve d'égoïsme : il veut prendre en main le destin d'Anne, parce que cela aura une incidence bénéfique sur la sienne (« the future of Hamlin [...]. Anne Brown should live for the world and fame »). L'imaginaire de Walter Hamlin est empreint de l'esthétique mythologique, qu'il transpose dans le monde qu'il veut créer pour lui, comme il le précise à Anne : « One must make a world for one's self » (V. Lee, *M. B.* I: 294). L'âme romantique reste dans la sphère de l'égoïsme, qui constitue également un trait marquant de la fin-de-siècle. Les esthètes de la fin-de-siècle s'isolent et s'enferment chez eux comme Des Esseintes, dans *A rebours* de Huysmans, et se construisent leur « tour d'ivoire » comme Walter Hamlin dans *Miss Brown* de Vernon Lee.

Selon Gardes-Tamine et Hubert, les décadents présentent une sensibilité issue du dandysme³⁵⁵. Ce sont des écrivains et artistes pour qui le XIX^{ème} siècle apparaît comme une « période sans perspective où l'on ne peut que ressasser un passé plus glorieux » (Gardes-Tamines et Hubert, 2002 : 53). Dans les années 1890, cet esprit décadent est illustré, par exemple, par le jeune dandy, Dorian Gray, souffrant du malaise existentiel, dans *The Picture of Dorian Gray* (1889) d'Oscar Wilde. D'où le constat de Sally Ledger: « Wilde's novel concerns itself with a sphere of art and idleness in which traditional masculine virtues are rejected in favour of the aesthetic. » (Ledger, 1997 : 108). En effet, Wilde décrit Dorian comme un esthète narcissique, tombant amoureux de son propre portrait peint par Basil Hallward.

D'autre part, Walter voit en Anne la femme prête à assouvir tous ses désirs (« the consumption of his life »). C'est ce que comprend la jeune fille, lorsqu'il lui

³⁵⁵ « Le dandysme : phénomène né dans l'Angleterre du début du XIX^{ème} siècle, pendant la régence du prince de Galles, au sein de l'aristocratie en réaction contre l'ascension de la bourgeoisie d'affaires et l'avènement de la société » matérialiste. C'est donc d'abord un phénomène historique qui s'incarne paradoxalement en un bourgeois, coqueluche de l'aristocratie, Georges Ryan Brummel, dit Beau Brummel. [...] Byron, plus tard, Oscar Wilde sont deux autres exemples célèbres de dandy anglais. » (Gardes-Tamine et Hubert, 2002 : 52)

demande de lire ses poèmes rassemblés dans la collection « Desire – XII. Sonnets », dont elle est la muse:

She slowly began to read the sonnets [...]; many were about herself, passionate, with a sort of delicate, subdued, respectful passion. [...] There were a lot of other sonnets, descriptive of places and of moods. [...] There were not fleshly nor exactly improper; but they contained allusions which Anne could not help following, allusions which she did not quite understand, but which she did not like. [...] Why show them to her? (V. Lee, *M. B.* II: 86-7)

La lecture d'un tel sonnet plonge Anne Brown dans la plus profonde perplexité. Orpheline depuis l'âge de douze ans, et victorienne, la jeune fille n'a pas eu d'éducation sexuelle. Aussi ne peut-elle saisir complètement le sens des « allusions » à l'érotisme, dans le poème. Toutefois, elle ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment de malaise (« allusions [...] which she did not like »). De cette façon, la véritable pensée du libertin est dévoilée à travers le thème de « l'amour courtois » :

En réalité, la *fin' amor* est une affaire d'hommes. L'amant attend de sa dame qu'elle récompense son amour, mais se préoccupe assez peu de ce que peuvent être ses sentiments et surtout ses désirs. Tout repose sur le fait que, pour l'homme, l'amour est désir. (Michel Zink, 1997 : 44)³⁵⁶

Effectivement, il est bien question de la *fin' amor* chez Walter, utilisant des termes métaphoriques (« allusions ») pour éveiller le désir sexuel chez Anne (« they were not fleshly nor exactly improper »). La jeune fille finit par découvrir la « comédie » d'amour jouée par Walter :

So when Hamlin had, *in a veiled way* made her understand what he hoped, what he expected, what (she could not help saying to herself) *he had bargained for*, of her, – the thought of this love, which she could no longer feel, and which she was expected to give – *of this love which was to be merely the highest selfish pleasure*, the most precious (because the most refined), *aesthetic lust of a selfish aesthetic voluptuary*, Anne experienced a sense of horror and self-debasement. [...] So this was what Hamlin was waiting for – this which made him play that *comedy* of respectful distant adoration, of freedom of choice in her, of absence of all rights in himself – *this that her solid mass of soul should slowly take fire*, and smoulder, and, leaping up in inextinguishable flame, *set him also ablaze*. (V. Lee, *M. B.* II: 310. Nous soulignons.)

³⁵⁶ M. Zink (Ed.). *L'Art d'aimer au Moyen Age*. Paris: Editions du félin (Philippe Lebaud), 1997.

Pour Walter, « l'amour est désir », pour reprendre les termes de Michel Zink. Depuis que le mentor a rencontré Anne, il lui fait une cour respectueuse, tout en la désirant intensément (« that comedy of respectful distant adoration »). En effet, il lui dédie « Desire – XII. Sonnets », où il exprime sa brûlante passion pour elle, et il espère ainsi provoquer en elle le désir, qui va la jeter dans ses bras (« that her solid mass of soul slowly take fire and [...] set him ablaze »). A cette lecture, la jeune fille perd toutes ses illusions. Ce que condamne particulièrement Anne Brown, c'est la sournoiserie du jeune homme, et la manière insidieuse qu'il utilise pour la faire succomber au désir charnel (« in a veiled way »). D'où son ressentiment légitime contre lui (« a sense of horror and self-debasement »). Les sonnets de Walter Hamlin reflètent bien l'esthétique érotique des préraphaélites, que Robert Buchanan a attaquée dans *The Fleshly School of Poetry*, douze ans plus tôt. En effet, le cousin d'Anne Brown, Richard, attire son attention sur les critiques que les sonnets de Walter ont subies, dans « la revue *Saturday Gazette* », et qui sont écrites par « l'ennemi farouche de la poésie préraphaélite » (V. Lee, *M. B.* II : 265). Il est clair que Richard fait allusion à Robert Buchanan.

Les préoccupations éthiques de Vernon Lee sont révélées à travers l'attitude d'Anne Brown. Aussi pouvons-nous nous interroger sur la position de Vernon Lee, luttant pour démythifier la féminité dans son roman, en particulier dans la création de son personnage majeur, Walter Hamlin, décrit sous les traits de Dante Gabriel Rossetti.

2.2 – Art et vie : révolte de Vernon Lee contre l'esthétisme préraphaélite

La reprise de la polémique contre Dante Gabriel Rossetti par Vernon Lee, dans *Miss Brown*, coïncide avec le moment où William Michael Rossetti, mène une campagne pour rendre hommage à son frère, décédé deux ans plus tôt. C'est pour cette raison que Colby perçoit Vernon Lee comme une esthète présentant des tendances de polémiste : « Vernon Lee's moral earnestness and outspokenness were her heritage from her mother, and she wore them proudly. » (Colby, 2003: 270). Le roman révèle effectivement la révolte de Vernon Lee contre l'esthétisme érotique des préraphaélites. Partant de ce constat, on peut se demander, avec Vernon Lee, quel lien crée l'artiste entre l'art et la vie ? Nous examinons cette problématique à travers le point de vue de Zorn:

In the novel, Lee mixed fact and fiction, (or should we say art and life?) in such unambiguous way that she offended the aesthetic sets around [...] the Rossettis. *Like herself, the heroin of her three-decker novel explores women's aesthetic and social roles beyond the contemporary stereotypes of femininity* while struggling with the « right » and « wrong » uses of art. *A satirical attack* on the aesthetic movement, the novel reflects Lee's conflicting views on art and society in the 1880s. She uses the rather limited viewpoint of an Italian servant girl to show what aestheticism might look like from among the lower classes. At the same time, she explores the moral responsibilities of the artist towards the public in an era of growing mass audience. (Zorn, 2003: xix. Nous soulignons.)

Selon Zorn, Vernon Lee critique vivement le mouvement esthétique des années 1880, dans *Miss Brown* (« a critical attaque »). « Art and Life » constitue une chaîne thématique représentant les enjeux du roman : la fonction de l'art chez les préraphaélites, l'accomplissement de l'individu, ainsi que l'image de la « New Woman », représentée par Anne Brown (« Like herself, the heroin [...] explores women's aesthetic and social roles beyond the contemporary stereotypes of femininity »). Tout d'abord, il convient d'examiner la vision de l'art chez les préraphaélites. Dans le roman, l'art exerce une grande influence sur la vie de Walter Hamlin. Ce dernier tient à Anne un discours sur l'esthétisme et sur sa philosophie de la vie:

Art can't live where life is trivial and aimless and hideous. We can pick up only the broken fragments of the past and blunderingly set them together. [...] The world is getting uglier and uglier outside us; we must, out of the materials bequeathed to us by former generations, and with the help of our own fancy, build for ourselves a little world within the world, a world of beauty, where we may live with our friends. (V. Lee, *M. B.* I: 273-4)

Walter vit dans sa tour d'ivoire esthétique, fondée sur le culte de la Beauté hérité des « générations précédentes » (« former generations »), c'est-à-dire des Romantiques de la seconde génération (Byron, Shelley et Keats). Il confie à la jeune fille que c'est une nécessité de fuir le présent et la laideur du monde extérieur (« Life is trivial and aimless and hideous »). Aussi veut-il se plonger dans le passé pour faire revivre l'art des anciens, puisqu'il est impossible de changer le monde : le peintre-poète fait allusion à Lord Byron – l'aristocrate représentant la figure légendaire du Romantique rebelle et cynique, qui a à la fois choqué et fasciné la société de la Régence par sa vie tumultueuse et scandaleuse – et à Shelley, le plus lyrique des Romantiques, un idéaliste tout entier du

côté de la révolte et de la passion. Anne Brown constate l'influence de ces grands romantiques sur Walter : « In reading of dead poets, of Shelley, Keats, Goethe, a kind of passionate interest thrilled through her, for she seemed to be reading about Hamlin » (V. Lee, *M. B.* I: 227). En fait, l'idéologie esthétique d'Hamlin reflète celle de Keats, qui « fait grand usage de la mythologie grecque » (Angel-Perez, 2000 : 83). Dans son poème, « Ode on a Grecian Urn », Keats écrit : « Beauty is truth, truth is beauty, – that is all Ye know on earth, and all ye need to know. » Le lecteur en trouve un écho dans les confidences que Walter fait à Anne, à Florence : « I believe in beauty – I believe that is the one true thing in life. » (V. Lee, *M. B.* I: 91). Comme Keats, le peintre-poète axe sa philosophie esthétique autour du culte de la beauté atemporelle.

En outre, Walter Hamlin prône la pratique de « l'art pour l'art » : Vernon Lee met en exergue l'idéologie des esthètes « décadents », perçue à travers la voix de ce personnage central. En effet, ce dernier perçoit la vie à travers sa tour d'ivoire qui l'isole de la réalité, trouvant remède à son incurable mal de vivre, comme Baudelaire, dans *Le Spleen*. D'autre part, à travers le champ sémantique de la laideur opposée à la beauté, Hamlin fait écho à Gautier, dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* (Voir *supra* : 24-5). C'est bien là une réaction contre le positivisme visant à construire un monde différent de la réalité, un monde où on note la prééminence de l'idée sur le réel, du symbole sur l'objet ou le fait. D'où la philosophie passéiste de Walter Hamlin : « We can pick up only the broken fragments of the past and blunderingly set them together » (V. Lee, *M. B.* I: 273). Cette philosophie est adoptée par les esthètes de la « Pre-Raphaelite Brotherhood ». Précisément, dans le roman, Vernon Lee critique la position des préraphaélites, adeptes des Symbolistes français ironiquement désignés par les « dieux français, Gautier et Baudelaire » (V. Lee, *M. B.* II : 72). En fait, les préraphaélites rejettent la société en évolution vers la modernité, ainsi que sa morale. Leur philosophie est traduite à travers leur pessimisme et leur désenchantement : « Ours is not the mission of the poets and artists of former days ; it is humbler, sadder, but equally necessary. » (V. Lee, *M. B.* I : 273-4). Les valeurs du Romantisme n'ont plus cours dans une société matérialiste et spirituellement en mouvement. Comme il a été démontré, « la mission » de Walter est de construire un monde où la réalité n'a pas de prise (« We must [...] build for ourselves a little world within the world, a world of beauty, where we may live with our friends. » (V. Lee, *M. B.* I : 273-4). Le « monde de

beauté » de Walter est réservé au cercle d'esthètes décadents. Contrairement à Anne Brown, les préraphaélites apprécient l'érotisme dans les poèmes du peintre-poète, en particulier « Desire – XII. Sonnets » (Voir *supra* : 260).

Walter Hamlin voue un culte à la beauté, à l'instar des poètes disparus (« dead poets », pour reprendre les termes d'Anne Brown). Quant à son meilleur ami, Cosmo Chough, il vénère la beauté des femmes mythiques, en particulier Lucrece Borgia. Anne découvre l'érotisme morbide chez Cosmo Chough, lorsqu'elle vilipende cette dernière comme étant l'une des « misérables esclaves de la passion » (V. Lee, *M. B. I* : 290. Le poète se lance alors dans une vibrante plaidoirie en faveur de cette « Belle Dame sans Merci », pour montrer combien il la vénère :

- « Insignificant ! he cried » – « 'a Borgia' insignificant ! Why, her blood ran with evil as the Pactolus does with gold. All women that have ever been, except Sappho and Vittoria Accoramboni, and perhaps Faustina, were lifeless shadows by her side... »
- « I don't believe in that sort of women having been very remarkable, » said Anne, in her frank, stolid way, « except for disreputableness. » (V. Lee, *M. B. I* : 289).

Outre Lucrece Borgia, Chough cite Sappho, Vittoria Accoramboni, et Faustine, les « Belles Dames sans Merci » du temps jadis, cruelles et sanguinaires, dans le sang desquelles coule le mal (« Her blood ran with evil »). Selon ses propres termes, il est le poète qui chante « le triomphe de la Féminité [...] et la vraie royauté mystérieuse de la Féminité » (V. Lee, *M. B. I* : 283). Or, Praz décrit la même passion chez Charles Algernon Swinburne (1837-1909) : « A. Swinburne, author of *Laus Veneris* and of *Anactoria*, in whom there seems to live again, with incredible violence, the criminal sensibility. » (Praz, 1970 : 238). Dans *Miss Brown*, Swinburne est bien l'original du poète préraphaélite, Cosmo Chough. En effet, le portrait physique de ce dernier par Vernon Lee correspond tout à fait à celui décrit par Maupassant, qui « avait fait la connaissance de Swinburne à Etretat », en 1868 (Praz, 1970 : 440. Notre traduction) :

To Anne's surprise, Mr Chough did not at all resemble either Shelley or Keats, as she imagined ; he was *a little wiry man, with fiercely brushed coal-black hair and whiskers*, dressed within an inch of his life, but in a style of fashionableness, booted and cravated, which was *quite peculiar to himself*. (V. Lee, *M. B. I* : 281. Nous soulignons.)

Selon Mario Praz, Maupassant décrit Swinburne comme un « personnage presque surnaturel [...] agité de secousses nerveuses », et portant « une très légère moustache » qui « glissait sur les lèvres extraordinairement fines et serrées » (Maupassant, dans Praz 1970 : 440-1). Dans le roman, Cosmo Chough ressemble à Swinburne: Vernon Lee reprend les termes « agité de secousses nerveuses » dans la phrase « Mr Chough [...] was a little wiry man » ; la description de la moustache de Swinburne correspond à celle de Cosmo Chough (« fiercely brushed coal-black [...] whiskers »). Maupassant fait aussi le portrait moral de Swinburne:

Une sorte d'Edgar Poe idéaliste et sensuel, avec une âme d'écrivain plus exaltée, plus dépravée, plus amoureuse de l'étrange et du monstrueux, plus curieuse, chercheuse et évocatrice des raffinements subtils et anti-naturels de la vie et de l'idée. (Maupassant, dans Praz 1970 : 441)

Praz souligne l'ambiguïté de Swinburne, dans le chapitre intitulé « Swinburne and Le Vice Anglais ». Selon Maupassant, Swinburne est « idéaliste et sensuel », car il a le désir de découvrir des sensations nouvelles. « Dépravé », il est « homosexuel et buveur » (Angel-Perez, 2000 : 94). Les adjectifs « étrange », « subtils et anti-naturels » révèlent la recherche de l'artificiel et la quête de « l'étrange et du rare » du poète préraphaélite (J. Pierrot, 1977 : 24). En réalité, « il se détache assez tôt du préraphaélisme et de son médiévalisme, pour développer son goût du scandale » (Angel-Perez, Rpt. 2000 : 24). Il affectionne la poésie empreinte de sensualisme érotique, sous prétexte de pratiquer le culte de la beauté, comme dans « Anactoria » (1865). A travers un long monologue, Swinburne met en scène Sappho, poétesse de l'Antiquité grecque méditant sur les plaisirs de l'amour charnel. Faisant écho à Robert Buchanan, Aaron Kashtan³⁵⁷ affirme que les amours de Sappho sont d'une sensualité intense (« 'fleshly,' as Robert Buchanan might have said » (Kashtan 2004 : 1]). Grâce aux muses de Piera, Sappho écrit des poèmes érotiques qui lui conféreront l'immortalité, car ils perpétueront son influence pernicieuse sur l'esprit des hommes, après sa mort. Cela reflète la pensée de Swinburne, qui se déclare « le prophète athée d'une sensualité païenne » (Angel-Perez, 2000 : 95). A ce propos, Leonee Ormond nous

³⁵⁷ A. Kashtan. *The Death of Love Versus The Afterlife of Art*. English and History of Art n° 151, Brown University, 2004 (<http://www.victorianweb.org/authors/swinburne/kashtan8.html>)

rapporte que vingt ans avant la publication de *Miss Brown*, « Swinburne avait proclamé sa doctrine du culte de la beauté, ce qui avait fait rire les lecteurs » (Leonee Ormond, 1970 : 131-2. Notre traduction).

Dans le roman, Chough est la risée de tous, « une amusante petite caricature de génie » (V. Lee, *M. B.* II : 25), dont l'attitude artistique s'inspire du paganisme. D'ailleurs, les esthètes féminins refusent de continuer à écouter les « excentricités du pauvre Cosmo Chough », lors d'une série de conférences sur la féminité qu'il donne chez les Spencer (V. Lee, *M. B.* II : 26). Compatissante, Anne décide de rester jusqu'à la fin de la séance, mais elle lui dit ensuite son opinion sincère, à savoir « qu'il devrait avoir honte de lui-même de vouloir s'exprimer sur de tels sujets » (V. Lee, *M. B.* II : 26). Elle fait allusion aux thèmes choisis par Chough pour chanter « la vraie royauté mystérieuse de la Féminité » (V. Lee, *M. B.* I : 283). L'indécence des poèmes de Chough est dénoncée par Mrs Mac Gregor, digne représentante de la haute société anglaise de cette époque (« I think little Chough's poems perfectly indecent, interrupted Mrs Mcgregor . » [V. Lee, *M. B.* I : 277]). Dans la réalité, l'étrangeté et l'indécence sont deux caractéristiques que l'on retrouve chez Swinburne, qui scandalise ses contemporains, à cause des « extravagances sensuelles » perçues dans ses poèmes (Angel-Perez, 2000 : 95). Dans *Belcaro* (1884), et *Baldwin* (1886), Lee critique l'écriture de Swinburne et celle de Baudelaire:

« That is not the most mischievous thing they could possibly do, » interrupted Baldwin. « I know the sort of poets you mean. They are the folk who say that things are pure or impure, holy or foul, according as we view them. They are not the brutal, straightforward, naturalistic school; *they are the mystico-sensual*. Of the two, they are infinitely the worse. [...] They call brute desire passion, and love lust, and prostitution marriage, and the body the soul. Oh! I know them; they are *the worst pests we have in literature*. » (V. Lee, *Belcaro*: 265. Nous soulignons.)

Perfectly logically, my dear Charlie. I consider personality a most important item in literature. And *I consider the personality of Baudelaire*, for all his genius, *as that of a vicious cad*. I blackball such personality; and therefore blackball the expression of it. [...] But when you ask : Shall *Baudelaire and Swinburne* write, because he writes them well, *morbid or obscene poems*, such as only he can write equally powerfully, rather than poems neither morbid nor obscene, which may require less special endowment, the matter is shifted on to another ground. (V. Lee, *Baldwin*: 348-50. Nous soulignons.)

Le personnage de Baldwin apparaît dans les deux essais, *Belcaro* et *Baldwin*. Dans son introduction au second ouvrage, Lee confie au lecteur que Baldwin est son alter ego, le porte-parole de sa philosophie (« It would grieve me that any reader should question the real existence of my friend Baldwin. » [V. Lee, *Baldwin* : 3])³⁵⁸. Le premier dialogue est établi entre Baldwin et son ami Cyril, dans *Belcaro* (« Dialogue on Poetic Morality »). Le narrateur fait allusion à Zola, au sujet de « l'école naturaliste » (« naturalistic school »), moins pernicieuse que la philosophie « mystico sensuelle » (« mystico sensual ») prônée par ceux qu'il catalogue comme « les pires pestes » de la littérature. L'allusion est flagrante : il s'agit de Baudelaire et de Swinburne (et par conséquent, des préraphaélites). D'ailleurs, la condamnation de Baudelaire est tout à fait explicite dans *Baldwin* : « I consider the personality of Baudelaire, for all his genius, as that of a vicious cad. » (V. Lee, *Baldwin* : 348-50. Voir *supra*: 266). Les poèmes de Baudelaire et ceux de Swinburne sont qualifiés de « morbides » et d'« obscènes ». On trouve là un écho aux paroles de Mrs Mac Gregor, dans *Miss Brown*.

Il convient de mentionner que Swinburne dédie son premier volume de poèmes, *Poems and Ballads* (1866), à D. G. Rossetti. Il est aussi « l'adorateur de Victor Hugo et surtout du Baudelaire des *Fleurs du mal* » (Angel-Perez, 2000 : 94). Dans cette collection, Baudelaire forge une image sensuelle et maléfique de la femme, en particulier dans « Le Poison ». Ce poème offre un champ sémantique révélateur : « poison qui découle » de ses « yeux verts » ; « terrible prodige » de sa « salive qui mord » (Baudelaire, *Le Poison XLIX* [dans *Les Fleurs du mal*, 1857. Rpt. 1961]). Les termes « poison » et « mord » sont relatifs au serpent venimeux. Presque toutes les « Belles Dames sans Merci » ont les formes de femmes-serpents portant l'empreinte ancestrale de la Méduse: par exemple, la Vénus de Swinburne dans son poème *Laus Veneris*. Comme nous le verrons plus en détail dans les Parties III et IV, les « décadents » y puisent la source de leur inspiration, d'où naîtra l'image de la Femme Fatale³⁵⁹.

³⁵⁸ « The character Baldwin [...] is clearly to be identified with Vernon Lee herself, in spite of the somewhat elaborate play of semi-mystification of the book's introduction. » (Gunn, 1964: 112)

³⁵⁹ Le mythe de la Méduse et celui de la Femme Fatale seront étudiés dans la Partie IV.

Dans le roman, les esthètes de la « Confrérie préraphaélite » sont attirés par cette forme de paganisme que l'on retrouve chez Baudelaire, comme en témoigne la thématique de leurs compositions poétiques :

The descriptions of the kisses of cruel, blossom-mouthed women, who sucked out their lovers' hearts, bit their lips, and strewed their apartments with coral-like drops of blood. Most of the poets, as Anne speedily discovered, were young men of harmless lives, and altogether unacquainted with the beautiful, baleful ladies they represented as sucking at their vitals. (V. Lee, *M. B.* II: 24-5)

Anne décrit la tendance des poètes préraphaélites à un sensualisme érotique, d'un goût fort douteux, d'autant plus qu'elle s'aperçoit que ces créatures sanguinaires n'existent que dans l'imagination de ces « jeunes gens inoffensifs » (« young men of harmless lives »). Mais cela n'est pas sans rappeler l'influence baudelairienne (« sa salive qui mord »). Catherine Rancy expose l'idéologie de l'esthétisme de cette époque de la fin-de-siècle « décadente » :

Esthétisme et décadence se présentent donc comme un changement de perspective, un rétrécissement du champ de vision, une préférence pour une forme unique au détriment des autres. D'où le refus des idéaux éthiques, et la proclamation de l'art pour l'art, que Abrams identifie à une sorte de « manichéisme littéraire » et de version laïque du « *Contemptus mundi et vitae* », d'où le renouveau religieux et mystique [...] L'époque esthétique et décadente est donc dominée par une conception pessimiste de la vie, qui oriente la littérature dans trois directions distinctes : d'abord vers la description des aspects sombres de l'existence, avec le naturalisme ; ensuite vers la description d'un passé idéalisé ou d'un paradis intérieur au décor raffiné, avec l'esthétisme, et plus tard, le symbolisme. (Rancy, 1982 : 5)

Catherine Rancy fait ici référence à l'ouvrage de Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1973). Abrams parle de « manichéisme littéraire » (« literary Manichaeism » [Abrams 1973 : 445]), pour expliciter la vision dualiste des esthètes « décadents », à travers leur quête de l'abolu et une sorte d'extase, et aussi à travers leur désir d'évasion de l'atmosphère de leur époque. Leurs écrits reflètent la « conception pessimiste de la vie », inspirée par la théorie de Schopenhauer (Voir *supra* : 28). Dans le roman, Anne Brown est choquée par ce « rétrécissement du champ de vision », dont parle Rancy, ce qui explique son point de vue négatif sur ces esthètes que Walter qualifie de « supérieurs » :

She was [...] constantly either made cross by the touchiness, *the morbidity, the disgusting fleshliness*, the intolerance of the esthetes around her, or made to laugh by their affectations, their vanity, their inconsistency, *their grotesque manias of wickedness and mysticism* – while unable to judge or condemn the general, intellectual, and moral condition of which these *individual excrescences* were the result. [...] literature and art, and the faults of friends, and the wrong-headedness of the public, were largely discussed. (V. Lee, *M. B.* II: 22-3. Nous soulignons.)

Anne dénonce les « grotesques manies » des esthètes préraphaélites alliant « le mal et le mysticisme » (« grotesque manias of wickedness and mysticism »). Ce dualisme reflète le « Manichéisme littéraire » dans l'écriture des préraphaélites. Selon Abrams, « le Manichéisme littéraire » a pour origine, le dualisme chrétien hérétique du Moyen Age : « Salient in our time is a kind of literary Manichaeism – secular versions of the radical *contemptuous mundi et vitae* of heretical Christian dualism » (Abrams, 1973 : 445). Dans le roman, les manies de Chough révèlent effectivement sa tendance à l'hérésie :

Chough was in high spirits, and proceeded to display to Anne two or three relics which he carried on his person. A fervent though *not very orthodox Catholic*, he was prone to *religious mysticism*: on his watch-chain hung a gold cross, containing a bit of wood from St Theresa's house, which a friend had brought him from Spain; by its side dangled a large locket, enclosing a wisp of yellow hair.

« It is a lock of Lucrecia Borgia's », he said displaying it with as much unction as he had manifested for St Theresa – « *a bit of the one which Byron possessed*, – the most precious thing I have in all the world. » (V. Lee, *M. B.* I: 288. Nous soulignons.)

Paradoxalement, Chough considère la mèche de cheveux de Lucrèce Borgia comme une relique sacrée, au même titre que le morceau de bois provenant de la maison de Sainte Thérèse (« not very orthodox Catholic »). Son attitude reflète bien les extravagances de Swinburne, « le prophète de la sensualité païenne ». A travers cette caricature, l'auteur fait une satire du phénomène religieux dans la société de cette fin-de-siècle « décadente », qui est « menacée par le déclin croissant de la morale et de la pratique religieuse » (Roland Marx, Rpt. 1996 : 208). Outre la religion, le mouvement préraphaélite rejette les conventions sociales et la révolution industrielle, critiquant la société nouvelle et sa morale. D'où leur doctrine du culte de la beauté.

Selon Abrams, le « Manichéisme littéraire » est un concept marquant la continuité entre romantisme et symbolisme : « ‘Literary Manichaeism’ [...] whose manifestations in literature extend back through Mallarmé and other French Symbolists to Rimbaud and Baudelaire. » (Abrams, 1973 : 445). Il est vrai que *Les Fleurs du Mal* est l’illustration parfaite du « Manichéisme littéraire ». Et il y a effectivement des échanges fructueux entre les préraphaélites et les décadents français : « Londres est l’un des quatre grands centres qui règlent les flux migratoires des artistes et des mondains, de l’Italie, où ils hivernent, à Paris, qu’ils gagnent au printemps pour assister à l’ouverture des Salons. » (Brogniez, 2003 : 123). A propos des voyages, Praz écrit : « In 1868, Maupassant made the acquaintance of Swinburne at Etretat. » (Praz, 1970 : 440). Aussi, les préraphaélites se mettent-ils au diapason des décadents français :

Les décadents continuent les dandys [...]. Les décadents en effet cultivent le spleen comme leur maître Baudelaire. [...] Ils cultivent une forme de mysticisme généralement sans Dieu, et cherchent souvent dans l’occultisme et l’ésotérisme à satisfaire leur soif de spiritualité. (Gardes-Tamine et Hubert : 53)

Dans *Miss Brown*, Chough pratique cette forme de « mysticisme sans Dieu » que mentionnent Gardes-Tamine et Hubert. Comme il a été démontré, sa « soif de spiritualité » le conduit à des extravagances reflétant le culte de « la sensualité païenne » de Swinburne. Ce dernier met en effet « son anti-cléricalisme au service [...] de l’émancipation sexuelle », dans ses poèmes (Angel-Perez, Rpt. 2000 : 95). C’est en ce sens que Rancy parle du « refus des idéaux éthiques, et la proclamation de « l’art pour l’art » par les esthètes décadents (Rancy, 1982 : 5). Dans le roman, Anne critique la faculté de jugement des esthètes préraphaélites : « [...] to judge or condemn the general, intellectual, and moral » (V. Lee, *M. B.* II : 22). Les thèmes poétiques de Chough et de Walter, « les plus remarquables défenseurs de la seconde génération » de l’école d’esthétique (V. Lee, *M. B.* II : 71), sont influencés par l’écriture des symbolistes français, en particulier par *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire.

Dans le roman, Anne Brown interprète les incohérences des esthètes comme une « excroissance » mentale chez eux, étant donné leurs exagérations (« individual excrescences » [V. Lee, *M. B.* II : 22-3]). Aussi condamne-t-elle leur excentricité, ainsi que leur perception déformée de la vie à travers le prisme de la superficialité et des fantasmes érotiques. Elle s’interroge sur l’origine d’une telle conception esthétique.

Selon Brogniez, les poètes préraphaélites « pratiquaient une forme de l'art pour l'art, une religion esthétique réprouvée par la morale victorienne, qui n'y voyait que l'influence néfaste de la décadence française » (Brogniez, 2003 : 325). Et Abrams souligne ce phénomène culturel, à travers la vision négative des esthètes de la fin du XIX^{ème} siècle: « Alternatively, the new Manichaens project a vision of the vileness, or else the blank nothingness of life, and if they celebrate Eros, it is an Eros *à rebours* – « perverse, hence sterile and life-negating » (Abrams, 1973: 445). Abrams parle de la célébration d'« Eros *à rebours* », c'est-à-dire l'expression de la passion morbide, voire maléfique et destructrice, comme dans les poèmes préraphaélites. Comme il a été démontré, c'est ce que condamne Lee, dans *Miss Brown*. La publication de son premier roman provoque la querelle de l'esthétisme. Incomprise, Vernon Lee doit faire face à toutes les critiques de ses contemporains, étonnés de la voir s'attaquer à l'esthétique, alors que celle-ci a toujours été au cœur de ses préoccupations. Aussi est-il temps de lever l'ambiguïté qui entoure son statut d'esthète « décadente », et de déconstruire le paradoxe qui a causé tant de préjugés contre elle.

2.3 – « L'art pour l'art » : paradoxe apparent chez Vernon Lee

Dans *The Singular Anomaly* (1970), Colby décrit la position de Vernon Lee face au problème de l'esthétisme :

Her zeal, the sense of purpose in her writing, is striking as it is in any of the ladies studied here. The great difference is that Vernon Lee was the only one of this group who approached the novel as an art form rather than as a medium for public expression and communication. Paradoxically, she was at once a puritan preaching a strict morality and an aesthete reveling in the absolute moral detachment of pure art. (Colby, 1970: 236)

Partant de ce constat, nous nous posons la question suivante : Lee, cultive-t-elle le paradoxe de « prêcher une stricte moralité » (« preaching a strict morality »), en tant que puritaine, et de se conduire en même temps en esthète kantienne, partisane de l'autonomie de l'art (« the absolute moral detachment of pure art ») ? Le débat se place entre éthique (conscience) et esthétique. Effectivement, Vernon Lee dénonce la déviance des préraphaélites concernant la fonction de l'esthétisme, ainsi que les

institutions et la morale de son époque. En outre, elle justifie clairement sa position face à la théorie de l'art pour l'art :

In short, *these creatures* want art *not* for its own sake, *but for the sake of excitement which the respectabilities of society do not permit their obtaining, except in imaginative form*. As to art, *real art*, they treat it much worse than the most determined utilitarian: the utilitarians turn art into a drudge; *these aesthetic folk make her into a pander and a prostitute*. [...] I want art in general not to meddle with the work of any of our other energies, for the reason that I want each art in particular not to meddle with the work of any other art. Sculpture cannot do the same as painting, nor painting the same as music, nor music the same as poetry; and by attempting anything beyond its legitimate sphere each sacrifices what it, and no other, can do. So, also *art in general has a definite function* in our lives; and if it attempts to perform the work of philosophy, or practical benevolence, or science, or moralizing, or anything not itself, it will merely fail in that, and neglect what it could do. (V. Lee, *Belcaro*: 247; nous soulignons.)

Par les termes « *These creatures* », Lee désigne les artistes décadents, les préraphaélites en particulier. Selon elle, ils cultivent l'art pour la soif des sensations fortes (« for the sake of excitement »), et « non pour l'amour de l'art ». C'est cette attitude que réfute la société (« the respectabilities of society do not permit their obtaining »). Son opinion trouve écho chez Prungraud, parlant des marginaux de l'art : « L'esthète de la Décadence se vit comme un exilé, un étranger et se soucie peu d'entraîner les foules » (Prungraud, 1997 : 271). D'autre part, Lee accuse les esthètes décadents d'avilir l'art (« a pander and a prostitute »). Leur attitude est pire que celle des utilitaristes³⁶⁰ dont la doctrine prévaut dans la société anglaise de cette époque (« worse than the most determined utilitarian »). Ce point est illustré par Brogniez, dans son analyse de la critique des préraphaélites : « [...] l'apparition de ces goûts raffinés allant jusqu'au précieux, avec une pointe de langueur et de mysticisme qu'on a appelés esthétiques, qui sont en absolu contraste avec les tendances utilitaires et puritaines qui avaient toujours constitué la manière d'être anglaise » (Brogniez, 2003 : 77).

Théophile Gautier défend l'autonomie de l'art, dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* (1836). Il y déclare que « tout ce qui est utile est laid », et que seule compte

³⁶⁰ Les utilitaristes sont les partisans de la doctrine selon laquelle l'utile est le principe de toutes les valeurs, dans le domaine de connaissance (pragmatisme) et dans le domaine de l'action (utilitarisme moral et économique). Vernon Lee dénonce ici l'esprit victorien du laissez-faire économique développé selon l'idéologie bourgeoise (Voir R. Marx [1980], 1996 : 195-205). Cela conduit à l'exploitation de l'homme par l'homme (R. Marx [1980], 1996: 205).

la beauté (Gautier [1836], 1981 : 45). Il prône « l'art pur » impersonnel et hautain : tout ce qui est utile, écrit-il, « est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature » (Gautier, [1836], 1981 : 45). Les préraphaélites adhèrent à sa doctrine, si l'on se réfère au constat de Brogniez, mentionnant leurs « goûts raffinés », et leurs tendances à la « langueur » et au « mysticisme ».

Comme il a été démontré, Vernon Lee soutient que le culte de la beauté chez les préraphaélites les isole de la réalité et elle dénonce les incohérences dans leur conduite. Aussi conclut-elle que la fonction de l'art est bien définie, dans la mesure où il doit se restreindre à accomplir sa mission dans notre vie, sans dépasser ses limites : « So, also art in general has a definite function in our lives. » (V. Lee, *Belcaro* : 247). Dans *Miss Brown*, Lee exprime cette idée à travers les voix de Mary Leigh, Mrs Mac Gregor, Anne Brown, et Richard Brown. Vernon Lee prend cette position face à l'esthétisme, parce qu'elle a pour maître à penser l'une des plus marquantes figures de l'Angleterre : Walter Pater. C'est à l'aspect fondamental de l'humanisme, tel qu'il se trouve chez lui, qu'adhère Vernon Lee, lorsqu'elle publie *Miss Brown*, si l'on en juge d'après sa définition des critères de la doctrine esthétique de Walter Pater :

*This inborn affinity for refined wholesomeness made Mr. Pater the natural exponent of the aesthetic doctrine – the search for harmony throughout all orders of existence [...]. Supreme craftsman as he was, it protected him from the craftsman's delusion – rife under the inappropriate name of « art for art's sake » in these uninstinctive, over-dextrous days [...]. Standing as he did, as all greatest artists and thinkers (and he was both) do, in a defined relation to the universe [...]. His conception of art, being the outcome of his whole personal mode of existence, was, inevitably one of art, not for art's sake, but of art for the sake of life – art as one of the harmonious functions of existence. (V. Lee, *Renaissance Fancies* : 258-9. Nous soulignons.)*

Comme le souligne Lee, Walter Pater est le chef de file de l'*Aesthetic Mouvement* (« the natural exponent of the aesthetic doctrine »). C'est en 1873 que Walter Pater publie *Studies in the History of the Renaissance*, pour la première fois, et ce livre paraîtra plus tard en 1893, sous le titre *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Dans la préface, Pater explicite clairement son idéologie: l'art ne peut pas être déshumanisé, bien qu'il reconnaisse son autonomie – « the love of art for its own sake ». En effet, Pater ne peut

concevoir la vie à travers une « tour d'ivoire », puisque l'art a une toute autre fonction, comme il l'explique clairement dans *The Renaissance* :

Artists and philosophers and those whom the action of the world has elevated and made keen, do not live in isolation, but breathe a common air, and catch light and heat from each other's thoughts. There is a spirit of general elevation and enlightenment in which all alike communicate. (Pater, *The Renaissance*: xxiv)

Selon Pater, la mission de l'art est de diffuser l'humanisme et la communauté d'idées (« Artists and philosophers [...] do not live in isolation »). Il rejette donc la tour d'ivoire des esthètes décadents. Comme il a été démontré, Vernon Lee adhère totalement à la philosophie esthétique de Pater (« His conception of art [...] was inevitably one of art [...] for the sake of life » [V. Lee, voir *supra* : 273]). Quel que soit le sujet de son étude (art, musique, littérature, histoire, philosophie, sociologie et psychologie), Vernon Lee associe l'humanisme à l'esthétique qui est la conception du Beau, perçue à travers la nature et l'art.

Le roman de Vernon Lee, *Miss Brown*, reflète la révolte de l'auteur contre les dogmes poétiques établis par « La Confrérie Préraphaélite », créée par Dante Gabriel Rossetti, en 1848. En fait, les esthètes reconnaissent en Burne-Jones le maître avéré, qui « se réclame de Rossetti » (Brogniez, 2003 : 44). Ils désirent « promouvoir une forme d'art pour l'art (the love of art for art's sake) », dans le but de « défaire les liens que la culture victorienne avait noués entre art et moralité » (Brogniez, 2003: 44). Cela explique que l'histoire du « second préraphaélisme » se confonde avec celle du Mouvement esthétique (*Aesthetic movement*) dans l'Angleterre victorienne de la fin-de-siècle « décadente » (Brogniez, 2003 : 44). D'où la confusion concernant la position de Pater en tant que chef de file de l'*Aesthetic Movement*, lors de la publication de *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, en 1873. Mais le témoignage de Lee, dans *Renaissance Fancies and Studies*, permet de comprendre la différence entre la doctrine de Pater et celle des esthètes pre-Raphaelites (« Supreme craftsman as he was, it [the search for harmony] protected him from the craftsman's delusion – rife under the inappropriate name of 'art for art sake' in these uninstinctive, over-dextrous days. »

Pour sa part, Terry Eagleton fait une analyse critique de l'esthétique, dans l'introduction à son ouvrage intitulé *The Ideology of the Aesthetics* (1990):

An attempt to find in the category of the aesthetic a way of gaining access to certain questions of modern Europeans' thought – to light up, from that particular angle, a range of wider social, political and ethical issues.

Anyone who inspects the history of European philosophy, since the Enlightenment, must be struck by the curiously high priority assigned by it to aesthetic questions. (Terry Eagleton, 1990 : 1)

En effet, le Siècle des Lumières est le siècle de l'humanisme, qui privilégie la raison par rapport à la passion et qui lie l'éthique à l'esthétique. Comme le souligne Eagleton, l'idéologie de l'esthétique vise à résoudre « certaines questions de la pensée moderne européenne ». C'est précisément l'objectif visé par Vernon Lee, dans sa critique de la fonction de l'art, que l'on doit placer dans la philosophie hégélienne : l'art s'exprime à travers « l'œil » de l'esprit (l'âme), qui nous permet d'atteindre notre « infinité intérieure »³⁶¹. Et elle retrouve cette philosophie chez Walter Pater (« This inborn affinity for refined wholesomeness » [V. Lee, voir *supra* : 273]).

Le temps semble donner raison à Vernon Lee et contredire Henry James, qui trouve *Miss Brown* trop radical et très esthétique : « Morality is hot – but art is icy ! » (Henry James, dans Gunn 1964 : 104-5). Comme il a été démontré, il en a une opinion négative, comme l'atteste la lettre adressée à son ami T. S. Perry, en décembre 1884 : « It is very bad [...]. It is in short a rather deplorable mistake. » (Henry James, dans Edel 1954: 677-8). En fait, H. James n'a compris ni l'esthétique ni la philosophie humaniste de Lee. C'est le constat de Zorn, mettant en évidence le jugement paradoxal d'Henry James : « Just how alarming the emphasis on sexuality was can be seen, *for instance in Henry James's criticism of Vernon Lee's novel « Miss Brown », in which he felt she had vested the aesthetic movement with too much sexual motivation.* (Zorn, 2003: 77). Nous soulignons). En fait, l'écriture de Vernon Lee est un vibrant appel à la tolérance et au changement des mentalités. La littérature peut y contribuer, à condition qu'elle donne un réel éclairage de la condition humaine.

Notre étude a montré que Lee condamne le sensualisme érotique des préraphaélites, dans la mesure il nuit à l'image de de la femme, dans la société de la fin-de-siècle « décadente ». Elle a permis de faire émerger les causes réelles de la position

³⁶¹ Nous avons fait une étude de la philosophie hégélienne, en nous appuyant sur l'intéressante analyse de de l'esthétique d'Eliane Escoubas (voir *supra* : Partie I, Chapitre 3.2 (b), p. 126 et 138-9).

de Lee, face à l'adhésion des préraphaélites au symbolisme français. Cela est également perçu dans le dialogue entre Baldwin et Mrs Blake, où il fait état de l'influence pernicieuse des « décadents » français sur les écrivains anglais :

The English novel is pernicious because it permits people, rather let us say women (for the ethics of novels are, after all, framed entirely for the benefit or detriment of women) to live on in the mist of a partial, and therefore falsified, notion of life. (V. Lee, *Baldwin*: 226)

Baldwin cite *Une Vie* de Maupassant, et *Mademoiselle de Maupin* de Gautier (V. Lee, *Baldwin* : 228). On pourrait également penser à *La Dame aux camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils, ou à *Nana* (1880) de Zola. Selon Vernon Lee, la lecture de certains romans ou de certains poèmes peut effectivement renforcer l'image négative de la femme (« a partial, and therefore falsified notion of life »). D'une part, elle montre que la pragmatique est liée à l'éthique, considérant les relations entre l'auteur et le lecteur, entre le texte et le monde. Et d'autre part, elle met l'accent sur l'opposition entre la moralité et l'éthique : la moralité est établie dans le but de conserver les règles de conduite existantes, alors que l'éthique cherche à les remettre en cause, lorsque l'équilibre est rompu au sein de la société. Par conséquent, l'écrivain est amené à faire des choix qui l'engagent, et il ne peut pas se confiner dans la pure sphère de l'art, comme il a été démontré à propos de la querelle de l'esthétisme, soulevée par la publication de *Miss Brown*.

D'ailleurs, cette querelle de l'esthétisme éclaire le débat sur la place de l'homme dans l'univers, en dénonçant l'idéologie sexiste des préraphaélites. Comme il a été démontré, leur mouvement subit les critiques de leurs détracteurs, tels que Robert Buchanan, en 1878 (Voir *supra* : 257 et 261). Dans ses recherches sur « la continuité d'un mythe » au XIX^{ème} siècle en Grande-Bretagne (celui de D. G. Rossetti) et d'un genre (le préraphaélisme), Prunghaud estimera elle aussi que « la confrérie fut longtemps la cible des vives attaques » (Prunghaud, 1997 : 74). Pour sa part, Maurice Barrès, dénoncera lui aussi « le mirage littéraire » de l'école d'esthétique préraphaélite (Barrès, dans Brogniez, 2003 : 123). En fait, dans ses publications intitulées *Mes cahiers* (1919), Barrès « avouera » qu'il a découvert l'existence du mouvement préraphaélite dans les « revues d'art, et « dans ses recherches assez difficiles chez les

photographes et au cours de voyages à Londres » (Barrès, 1919 : 31)³⁶². Selon Brogniez, Barrès est « peu sensible à la prosodie tortueuse du peintre-poète et s'attache à détruire son mythe » (Brogniez, 2003 : 124). Il s'agit bien d'une réfutation de l'*ut pictura poesis* de Dante Gabriel Rossetti, par Barrès faisant écho à Robert Buchanan, dans son étude de la « Fleshly School of Poetry ».

De toute évidence, Vernon Lee semble reprendre l'opinion de Victor Hugo : « Se greffer sur un modèle » manque d'originalité et ne permet pas de se dépasser, car « le parasite d'un géant sera tout au plus un nain. » (Hugo [1827], 2001: 57). Comme nous l'avons démontré dans ce chapitre, Lee entre en conflit avec « l'esprit décadent », incarné par D. G. Rossetti et A. Swinburne. Ecrivain et témoin de son époque, elle fait entendre sa voix pour dénoncer la dérive idéologique du préraphaélisme, entreprise sous la bannière de « l'art pour l'art ». A l'instar de Robert Buchanan, elle défend les hautes valeurs de la littérature et de l'art, particulièrement lorsqu'il s'agit de l'image de la femme. C'est aussi ce que constate Sondeep Kandola, dans son article, « Vernon Lee : New Woman ? » (2005)³⁶³ :

Vernon Lee's direct challenge to the egotism and hedonism of the impressionist mode and her emphasis on the healthy emotions to be accrued from the aesthetic experience *anticipates many of the positions taken up against the 'Aesthetic Movement' by New Women writers at the fin de siècle.* » (Kandola, 2005 : 475. Nous soulignons).

Kandola souligne que Vernon Lee « anticipe » l'attitude des « New Women » écrivains de la fin-de-siècle, en prenant position contre l'idéologie prônée par l'« Aesthetic Mouvement ». La théoricienne fait ici allusion à la querelle de l'esthétisme opposant Vernon Lee aux esthètes décadents, en particulier les préraphaélites. Selon elle, Vernon Lee ouvre ainsi la voie à un débat nouveau sur la condition féminine par les « New Women » écrivains de la fin-de-siècle. Précisément, dans le chapitre suivant, notre regard se portera sur les femmes-écrivains qui joueront un rôle déterminant dans l'évolution de l'écriture féminine, à travers la quête identitaire des « filles de la

³⁶² Cette citation est extraite de l'ouvrage de Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme* (2003) : 123). Elle donne également les références de l'essai de M. Barrès, *Mes cahiers*. Paris: Plon, 1919.

³⁶³ S. Kandola, « Vernon Lee : New Woman ? » in *Women's Writing*, Volume 12, Number 3. Wallingford Triangle Journals, 2005 : pp. 471-84.

Décadence »³⁶⁴. Nous nous proposons d'examiner les enjeux, tant esthétiques qu'idéologiques, qui se dissimulent dans les sphères artistique et littéraire de la fin-de-siècle « décadente ». Aussi, à l'instar de Jean de Palacio, nous nous poserons la question : « Y a-t-il une écriture féminine de la Décadence ? (à propos d'une nouvelle de Vernon Lee) » (1983). La modernité de l'écriture de Lee sera démontrée grâce à l'éclairage des critiques féministes, telles qu'Elaine Showalter, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Christa Zorn, et Sondeep Kandola. Nous nous baserons également sur les textes critiques des théoriciens analysant la différence sexuelle chez la femme, dans la société de la fin-de-siècle, tels que Michel Foucault, Bram Dijkstra, Fernando Lloyd, et Jean de Palacio.

³⁶⁴ Nous empruntons cette expression à Elaine Showalter. *Daughters of Decadence : Women Writers of the Fin-de-siècle*. London: Virago Press, 1993. Dans les pages suivantes, nous utiliserons l'abréviation du titre: *Daughters of Decadence*.

Chapitre 3

Les « filles de la décadence »

Sexual difference
was only one of the threatened borders
of the *fin-de-siècle*,
and sexuality
only one of the areas in which
anarchy seemed imminent.
(E. Showalter, *Sexual Anarchy* [1990], 1992: 4)

Les textes leeiens sont un véritable témoignage de la vie de son époque. « Art et vie » sont deux concepts liés à la société où se développe la culture, à travers l'activité intellectuelle et artistique du XIX^{ème} siècle. Comme il a été démontré, l'évolution des femmes va de pair avec l'émergence des « New Women », qui expérimentent une lente gestation de leur mode de vie vers la modernité, en cette fin-de-siècle « décadente », et qui « copient en tout les hommes » (Cunnington, dans Charlot et Marx 1979 : 71-2. [Voir l'Introduction, *supra* : 37]). Dans les clubs mixtes, elles participent aux débats socio-culturels, selon Showalter : « The most significant debates on the question of sexuality took place in the Men and Women's Club, an organization that met in London from 1885 to 1889 [...]. They were [...] exploring sexual possibilities ... and searching for a new language of desire. » (Showalter [1990], 1992: 47). Il convient de noter que la « New Woman » qu'est Vernon Lee fréquente « The Albemarle Club », comme elle l'écrit à Eugene, en juillet 1881: « This is a club for men & women. » [V. Lee, *Letters*: 97]).

Quant aux « New Women » écrivains, elles sont les esthètes féminines de la fin-de-siècle « décadente » et les porte-paroles des femmes qui aspirent au changement de leur statut social. C'est ce que souligne Petra Dierkes-Thrun: « Sensitive to the predicament of workers and arguably shocked by the alienation caused by industrialization, Vernon Lee showed her concern and her solidarity to women³⁶⁵. » Effectivement, Vernon Lee fréquente les socialistes, membres de la « Société Fabienne » (the « Fabian Society »), comme elle l'écrit à sa mère dans sa lettre du 19 juin 1887: « The Fabians are the branch of socialists who hope to do all by peaceable & parliamentary methods. » (V. Lee, *Letters*: 247-8). Parmi eux figure George Bernard Shaw, qui lui témoigne une vive sympathie.

D'autre part, Vernon Lee utilise son écriture pour défendre la condition féminine. Notre point de vue peut être éclairé par Jane Eldridge Miller, dans *Rebellious Women: Feminism, Modernism, and the Edwardian Novel* (1994)³⁶⁶: « The New Women were a particular group of women authors who used the new realism as a vehicle for feminist expression. » (Miller, 1994: 14). C'est le cas de Vernon Lee, notamment dans son écriture de *Miss Brown* (1884), qui a soulevé la querelle de l'esthétisme (Voir *supra*: Chapitre 2). Pour sa part, Sondeep Kandola perçoit l'évolution de l'esthétique chez cette « New Woman » écrivain, dans les termes suivants: « Over the space of a decade a definite shift in Lee's aesthetic and sexual politics had taken place. » (Kandola, 2005 : 481). En effet, dans les années 1880-1890, Vernon Lee s'inscrit dans la mouvance du décadentisme en tant que « fille de la décadence » (Showalter), militant en faveur de la différence sexuelle. A la fin du XIX^{ème} siècle, les « New Women » écrivains mettent en avant des héroïnes cherchant leur équilibre en rapport avec les plus grandes implications de leur époque, en particulier la liberté sexuelle de la femme, à l'aube de la modernité. Mais elles subissent les critiques négatives de leurs contemporains, selon Showalter:

Not only as heroïnes of drama, but also as competitors on the marketplace, women were a major presence in the literary world of the 1880s and 1890s. [...]

³⁶⁵ P. Dierkes-Thrun (Editor), *The Latchkey. Journal of New Woman Studies*. Voir le site internet : <http://oscholars.com/Latchkey/start.htm>

³⁶⁶ J. E. Miller, *Rebellious Women : Feminism, Modernism, and the Edwardian Novel*. London : Virago Press, 1994.

Famous, even notorious, in their own day, these women writers have been overshadowed not only by such distinguished male contemporaries as Conrad or Wilde, but also by minor novelist like Haggard and Stocker. *Their contributions to the evolution of women's writing, the fiction of the fin de siècle, and the genealogy of modernism have been neglected or forgotten.* (Showalter [1977], 1999 : viii. Nous soulignons.)

Elaine Showalter prend position en faveur des femmes-écrivains de l'Angleterre victorienne de la fin-de-siècle, « délaissées ou oubliées », dans « la généalogie du modernisme », à cause de l'idéologie de la société phallocratique de la fin-de-siècle victorienne. Elles sont « éclipsées » par des auteurs tels que Conrad, Wilde, Haggard, et Stocker, auxquels on pourrait ajouter le nom d'Henry James. Pour sa part, Talia Schaffer adhèrera au point de vue d'Elaine Showalter, dans son essai *The Forgotten Female Aesthetes. Literary Culture in the Late-Victorian England* (2000)³⁶⁷ : « We can read the blank pages on which Woolf, Hardy, and James did not acknowledge the preceding generation. » (Schaffer, 2000 : 252)³⁶⁸.

Toutefois, Showalter souligne que la production littéraire des auteurs féminins est considérable, dans les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle (« a major presence in the literary world »). La théoricienne prend position pour la hardiesse des « New Women » écrivains, dont elle publie les nouvelles, dans *Daughters of Decadence : Women Writers at the Fin-de-Siècle* (1993). Cette anthologie reproduit vingt fictions qui sont les plus importantes et les plus originales, incluant « Lady Tal » de Vernon Lee (voir sq. 192-261), « A Cross Line » de George Egerton, « The Yellow Paper » de Charlotte Perkins Gilman, « The Muse's Tragedy » d'Edith Wharton, « Life's Gifts » d'Olive Schreiner, « Miss Grief » de Constance Fenimore Woolson, « Emancipation : A Life Fable » de Kate Chopin... (Showalter, 1993. Introduction : ix). Dans ces nouvelles, les auteurs brossent des portraits de jeunes héroïnes campant des personnages de haute stature, et dotés d'une forte personnalité. Pour elles, la question de

³⁶⁷ T. Schaffer, *The Forgotten Female Aesthetes. Literary Culture in the Late-Victorian England*. Charlottesville and London : University Press of Virginia, 2000.

³⁶⁸ « The key to the story is the 1890s woman writer: the ghostly but vital presence that occupies the forbidden yellow drawing room in what Henry James called the 'house of fiction.' » (T. Schaffer, 2000 : 252). Talia Schaffer fait référence à la préface au roman d'Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881). New York : Bantam Classics, 1983 : 45.

« Woolf and Hardy incorporated the female aesthetes' techniques into their own work while often rejecting the female aesthetes themselves. [...] Henry James participated in the same dynamic. » (T. Schaffer, 2000 : 244). Talia Schaffer appuie sa critique sur *A Room of One's Own* 1929) de Virginia Woolf. London : The Hogarth Press, 1959, et sur *The Personal Notebooks of Thomas Hardy*. Richard H. Taylor (ed). New York : Columbia University Press, 1979.

la sexualité n'est plus un tabou. C'est le cas des héroïnes dans les nouvelles de Kate Chopin (1851-1904) par exemple, « Emancipation : A Life Fable ». Elle publie *The Awakening* (1899), le premier roman de l'éveil de la conscience féminine au désir chez Edna Pontellier, qui provoque un scandale dans l'Amérique puritaine de la fin-de-siècle. Comme Elaine Showalter, Talia Schaffer a une pensée pour celles qu'elle considère comme « the forgotten female Aesthetes » de la fin-de-siècle « décadente ». Outre Vernon Lee, Schaffer cite une vingtaine d'esthètes féminins qui ont elles aussi contribué à l'élaboration de nouvelles techniques scripturales, par exemple « Lucas Malet (Mary St. Leger Kingsley Harrison), Mona Caird, Michael Field (Katherine Bradley), Elisabeth Robins Pennell, John Oliver Hobbes (Pearl Mary Theresa Richard Craigie) » (Schaffer, 2000 : 5)

Le choix de Showalter a une signification particulière. En effet, dans son introduction à *Daughters of Decadence*, la théoricienne souligne le mérite de ces femmes-écrivains de la fin-de-siècle victorienne, qui utilisent leur plume afin de dénoncer la discrimination sexuelle : « These stories offer a feminist point of view on issues of sexuality, aesthetics, 'decadence', and quest. » (Showalter, 1993: viii). De cette manière, elle fait état du contenu de ces nouvelles, perçu d'après le « point de vue féministe » des auteurs dont elle publie les nouvelles. Selon elle, les thèmes axés autour de la « sexualité », de la « quête » identitaire (« gender »), et de l'esthétique, ont un rapport étroit avec la « décadence ». Selon Cora Kaplan³⁶⁹, les textes des « New Women » écrivains ouvrent une perspective d'avenir pour la condition féminine, dans la société britannique : « Literature, as a cultural object, has a different place in feminist cultural and historical analysis than it does in androcentric criticism. » (Kaplan, 1986 : 59).

En fait, le statut de la femme, dans la société victorienne de la fin-de-siècle, est conditionné par un ensemble diffus de discours, qui appartiennent à des domaines variés (arts, littérature, médecine, droit, religion) et qui rétrécissent considérablement leurs champs d'action. Comme le souligne Michel Foucault, « l'Histoire de la sexualité – c'est-à-dire de ce qui a fonctionné au XIX^{ème} siècle comme domaine de vérité spécifique – doit se faire d'abord du point de vue d'une histoire des discours »

³⁶⁹ C. Kaplan, *Sea Changes : Essays on Culture and Feminism*. London : Verso, 1986.

(Foucault, 1976. Tome 1 : 92)³⁷⁰. D'où l'impact du pouvoir discursif sur le rôle des femmes, particulièrement valable dans la société de l'époque victorienne. Face à ces « discours », des voix féminines s'élèvent pour revendiquer leur droit à la différence. Comme il a été démontré dans le chapitre 2, notre étude a amorcé « l'histoire des discours », en l'occurrence celui des préraphaélites. Par conséquent, un élargissement de cette problématique sera nécessaire et fera l'objet du chapitre 3, où notre étude sera donc orientée suivant deux axes principaux. En premier lieu, nous ferons une recherche concernant les innovations que les femmes-écrivains de la fin-de-siècle « décadente » apportent dans « la généalogie du modernisme » (Showalter). Il convient donc de mettre l'accent sur la manière dont elles établissent leur différence sexuelle, à cette époque où la revendication des droits de la femme atteint une ampleur considérable³⁷¹. A l'instar de Foucault, des théoriciens analysent le statut de la femme à la fin du XIX^{ème} siècle, mettant en relief la légitimité de leurs revendications en faveur de l'égalité sexuelle. Pour l'étude de la culture de la fin-de-siècle « décadente », nous nous référerons aux analyses des spécialistes: Fernando Lloyd (*New Women in the Late Victorian Novel*, 1977)³⁷², Bram Dijkstra (*Idoles de la perversité*, 1992), Sally Ledger et Scott Mac Cracken (*Cultural Politics at the Fin de Siècle*, 1995)³⁷³, Sally Ledger et Roger Luckhurst (*The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History C. 1880-1900*, 2000)³⁷⁴.

En second lieu, nous ferons une analyse de « Lady Tal » de Vernon Lee, en nous basant sur trois études critiques de l'écriture de Vernon Lee. Pour sa part, Jean de Palacio met en relief l'étude de la différence sexuelle dans cette nouvelle (« Y a-t-il une écriture de la Décadence (à propos d'une nouvelle de Vernon Lee) ? », 1983). Leon Edel étudie la relation littéraire entre Constance Fenimore Woolson et Henry James (*Henry James : a Life*, 1985). Cette relation littéraire sera également étudiée par Marie-Aude Torpos (« 'Miss Grief' (1880) by Constance Fenimore Woolson and

³⁷⁰ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*. Tome I : *La volonté de savoir*. Paris : Editions Gallimard, 1976.

³⁷¹ Le féminisme trouve son origine dans les ouvrages de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), de Margaret Fuller, *Woman in the Nineteenth Century* (1845), et de John Stuart Mill, *The Subjection of Women* (1869), par exemple. C'est au début du XX^{ème} siècle que naît le Mouvement de la Libération de la Femme.

³⁷² F. Lloyd, *New Women in the Late Victorian Novel*. Pennsylvania : State University Press, 1977.

³⁷³ S. Ledger and Scott Mc Cracken, *Cultural Politics at the Fin de siècle*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

³⁷⁴ S. Ledger and R. Luckhurst, *The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History C. 1880-1900*. Oxford (UK) : Oxford University Press, 2000.

‘Lady Tal’ (1892) by Vernon Lee : A Comparative Study », 2007/8)³⁷⁵. Nous examinerons aussi les motivations conscientes des « New Women » écrivains, d’un point de vue féministe, sous l’éclairage des théoriciennes telles que Kate Millet (*Sexual Politics*, 1970)³⁷⁶. De même, nous nous référerons à Elaine Showalter (*Sexual Anarchy*, [1992]), *Daughters of Decadence*, [1993]), et *A Literature of their Own* [1999])³⁷⁷, ainsi que Luce Irigaray (*Ce sexe qui n’en est pas un*, 1977)³⁷⁸, Cora Kaplan (*Sea Changes : Essays on Culture and Feminism*, 1986), et Talia Schaffer et K. A. Psomiades (*Women and British Aestheticism*, 1999)³⁷⁹. Quant à Sondeep Kandola, elle s’interroge sur l’identité culturelle de Lee et sa position face à l’esthétisme de la fin-de-siècle (« Vernon Lee : New Woman ? », 2005).

3.1 – Une écriture féminine en gestation

Showalter souligne le rôle important des femmes-écrivains de la fin-de-siècle dans l’innovation apportée à l’écriture, ainsi que leur implication dans la modernité :

For late-nineteenth-century women writers, the *short story offered flexibility and freedom from the traditional plots of the three-decker Victorian novel*, plots which invariably ended in the heroine’s marriage or her death. In contrast to the sprawling three-decker, the short story emphasized *psychological intensity and formal innovation*. [...] The short story could vary in length and form, from long novellas like Vernon Lee’s *Lady Tal*, to brief fables like Olive Schreiner’s *Life’s Gifts*. (Showalter, 1993 : ix). Nous soulignons.)

Les Victoriennes montrent leur préférence pour la nouvelle et leur rejet du roman en trois volumes que Showalter qualifie de « sprawling three-decker », et dont l’intrigue aboutissait invariablement au mariage ou à la mort de l’héroïne. En effet, la nouvelle permet une écriture « plus souple et plus libre ». Dans le cas de Vernon Lee, on remarque que les fictions qu’elle écrit de 1883 à 1927, sont le reflet d’une œuvre en gestation. Effectivement, *Miss Brown* (1884) est le seul roman en trois tomes, qui

³⁷⁵ M.- A. Torpos, « ‘Miss Grief’ (1880) by Constance Fenimore Woolson) and ‘Lady Tal’ (1892) by Vernon Lee : A Comparative Study », dans Geoffroy-Menoux, *The Sibyl* n°3, Winter 2007/8. (<http://www.oscholars.com/sibyl/three/grief.htm>)

³⁷⁶ K. Millet, *Sexual Politics* (1970). Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

³⁷⁷ E. Showalter, *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1978). Princeton: Princeton University Press, 1999.

³⁷⁸ L. Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris : Les Editions de Minuit, 1977.

³⁷⁹ T. Schaffer et K. A. Psomiades, *Women and British Aestheticism*. Charlottesville and London : University Press of Virginia, 1999.

correspond à la structure de roman traditionnel, tandis que les trois autres romans – *The Countess of Albany* (1884), *Penelope Brandling* (1903), *Louis Norbert : A Two-Fold Romance* (1914) –, ainsi que ses nombreuses nouvelles sont conçues suivant une écriture plus moderne. Selon Showalter, la modernité de l'écriture des « New Women » repose sur les innovations portant sur la structure, la forme, et l'intensité psychologique (« The short story emphasized psychological intensity and formal innovation. » [Showalter, 1993 : ix]). Concernant l'écriture de Vernon Lee, ces aspects ont été analysés dans la Partie I (Chapitres 3.2. [c] à 3.2 [i]), et dans la Partie II, (Chapitres [1.3] et [1.4]). Sally Ledger et Scott MacCracken adhèrent au point de vue de Showalter : « Many of them [women writers] were zealously engaged in experimenting with new literary forms, typically considered a trademark of the modernist avant-garde. » (Ledger et McCracken, 1995 : xii).

Showalter, Ledger et MacCracken soulignent que les « New women » écrivains ont contribué aux innovations dans les textes littéraires de la fin-de-siècle. Leurs écrits apportent du sang neuf à la création littéraire, tout en établissant le lien entre la vie et la fiction. Il va sans dire qu'ils bouleversent les préjugés de l'époque, car ces femmes-écrivains sont perçues comme une menace pour l'ordre établi, à savoir un ordre placé sous l'idéologie phallocratique, qui relègue la femme au rôle de reproductrice. C'est ce que constate Showalter :

The sexually independent New Woman criticized society's insistence on marriage as woman's only option for a fulfilling life. [...] In England, male anxiety focused on « the biological imperative of reproduction and on what the poet John Davidson called the bright womb from which the future springs. » (Showalter [1990], 1992: 38-40)

En règle générale, la femme est stigmatisée dans ses désirs sexuels et dans ses aspirations intellectuelles, tout au long du dix-neuvième siècle. La société victorienne de la fin-de-siècle dénonce la « New Woman » dans son désir d'émancipation (« the sexually independent New Woman »). Aussi est-elle accusée de transgresser les règles que la société impose à la femme, c'est-à-dire l'obligation de garder son rôle de reproductrice et de femme au foyer (« biological imperative of reproduction »). Cela est illustré par Olive Schreiner par exemple, dans *The Story of a South African Farm* (1883). La jeune héroïne, Lyndall, vit en union libre, mais elle refuse de devenir la femme

soumise que désire son compagnon. Elle meurt en couches sans l'avoir épousé. Les désirs de la « New Woman » sont reflétés à travers la littérature fin-de-siècle. Selon Sally Ledger et Roger Luckhurst, il existe en fait deux tendances parmi les auteurs féminins :

If the supporters of the New Woman did not always agree on the value of motherhood, then neither were they unanimous on the issue of women's sexual freedom : whilst Egerton's short stories celebrate it, all of Grand's writing prohibits the same. Feminists as Grand represented the 'social purity' strand of feminism which was influential in the 1890s. (Ledger and Lockhurst, 2000 : 76)

En cette fin-de-siècle « décadente », la « New Woman » prône la libération sexuelle de la femme. Certaines féministes plaident leur cause. C'est le cas de George Egerton (Mary Chavelita Dunne, 1859-1945), dans « A Cross Line » (1893). Dans cette nouvelle, Gipsy se livre à des fantasmes, rêvant d'une expérience sexuelle extraconjugale : « The story dramatises Egerton's belief in an essential female nature [...]. When she realises she is pregnant, Gipsy's dreams of infidelity and wanderlust are overwhelmed by the maternal instinct. » (Showalter, 1993 : xiv). L'instinct maternel l'aide à dominer ses fantasmes sexuels. Toutefois, les féministes de la seconde tendance sont opposées à une telle vision de la libido féminine, oeuvrant à trouver l'équilibre psychique chez la femme, comme le soulignent Ledger et Lockhurst (« the 'social purity' strand of feminism »). C'est le cas de Sarah Grand (Frances McFall, 1854-1943), dans « The Undefinable : A Fantasia » (1908). Selon Showalter, Sarah Grand y présente une autre image de la femme : « The strong utopian impulses of the period led also to stories which reimagined the roles of artist and *muse* [...] : 'a free woman, a new creature, source of inspiration, the like of which no man has even imagined in art or littérature'. » (S. Grand, dans Showalter, 1993 : xvi. Nous soulignons). Bien avant Sarah Grand, Vernon Lee a représenté « cette muse » moderne sous les traits d'Anne Brown, dans *Miss Brown* (1884). Comme Lee, Grand peut donc être qualifiée d'« esthète puritaine », pour reprendre les termes de Colby.

La question de la sexualité se pose avec acuité en cette époque de transition morale. Showalter affirme que la discrimination sexuelle reste au cœur des débats : « The men saw the sexual revolution only in terms of heterosexuality and women's roles. » (Showalter [1990], 1992 : 48). Les « New Women » écrivains dénoncent ce fait et elles sont même taxées d'extrémistes par leurs contemporains. C'est contre de tels

discours que s'élève la voix de Cora Kaplan : « One of the central historical discourses in which sexual difference is represented as both a social and psychic reality, it is also one of the few public genres in which women themselves spoke about these questions. » (Kaplan, 1986 : 59). En effet, dans la réalité, les « New Women » veulent la libération tant dans la sexualité que dans le statut social. Elles rejettent radicalement l'image de la femme-objet.

Dans *Miss Brown* de Vernon Lee, l'ambivalence de la féminité est mise en relief à travers deux types de femmes, qui figurent dans la société victorienne de la fin-de-siècle « décadente », Sacha Elaguine et Anne Brown. La première prône la libération sexuelle : elle séduit son cousin, Walter Hamlin, dont elle devient l'amante. Comme il a été démontré, elle a également une tendance à l'homosexualité et échoue dans ses tentatives de séduction auprès d'Anne Brown. Par contre, cette dernière porte l'étendard de la « New Woman » : « 'Men are very unjust !' cried Anne. [...] Oh yes, I know : every woman is weak, vain, a creature of impulse and passion. » (V. Lee, *M. B.* II : 281). Lorsque Lee publie *Miss Brown* en 1884, la plupart de ses contemporains ne retiennent que l'aspect satirique du roman, et l'éthique puritaine de son auteur. Mais avec Sondeep Kandola, nous soulignons son implication dans les problèmes socio-culturels de son époque, en particulier la condition de la femme face à la misogynie ambiante (« Lee's proto-New Woman politics of the 1880s » (Kandola, 2005 : 481)).

En cette fin-de-siècle, les femmes réclament la liberté dans le mariage, et elles s'opposent au mariage de convenance. Bien que Vernon Lee ait opté pour le célibat, elle se fait leur avocate, selon Kandola : « Lee's brave insistence [...] at this pivotal moment in fin-de-siècle culture signals a distinct emboldening of her sexual politics. » (Kandola, 2005 : 481) Vernon Lee illustre un cas de mariage par procuration, dans *The Countess of Albany*, où la jeune Louise de Stolberg épouse Charles Edward Stuart, comte d'Albanie. La jeune fille est âgée de dix-neuf ans, et son futur époux a trente-deux ans de plus qu'elle. Le narrateur rapporte que ce mariage entretient dans son esprit, un état de confusion totale : « Besides the confusion, the unreality due to precipitations of events and change of scene, the sense that she had (how long ago – days, weeks, or years? in such a state time becomes a great muddle and mystery) been actually married by proxy. » (V. Lee, *the Countess of Albany*: 1-3). Il attribue cela à son jeune âge et à son inexpérience. En réalité, Vernon Lee construit l'intrigue autour de la tragédie d'un

mariage sans amour. Sur la route qui la conduit vers son futur époux, la jeune fille n'a pas encore pris conscience du destin malheureux qui l'attend : « The young lady had scarcely sufficient consciousness of herself as a grow-up, independent [...] to feel or think very strongly over situation » (V. Lee, *The Countess of Albany* : 3). Par contre, dans « Lady Tal » (1892), Vernon Lee offre l'image d'une héroïne complètement indépendante de l'homme, tant sur le plan financier que sur le plan intellectuel, comme il sera démontré dans la section suivante.

3.2 – « Lady Tal »: Etude de la différence sexuelle par Vernon Lee

Dans la nouvelle, l'héroïne éponyme est présentée sous les traits d'une jeune romancière. Selon Jean de Palacio, Lee y utilise « une deuxième mise en abîme »³⁸⁰, pour apporter un développement à sa fiction : la rivalité littéraire est révélée à travers l'attitude de « Marion aidant à réécrire le roman » de Lady Tal « dans sa quasi-totalité » (de Palacio, 1983 : 178). C'est aussi le point de vue de Maxwell et Pulham (« 'Lady Tal', a study of literary rivalry » [Maxwell et Pulham, 2006 : xviii]). La rivalité littéraire entre Marion et Lady Tal est due au complexe de supériorité de ce dernier. Toutefois, il avoue être profondément troublé par cette énigmatique « New Woman »: « It was Lady Tal's want of soul which had, somehow, got the better of him, pushed him [...] by a mere hidden force, into accepting, or offering to read that manuscript. » (V. Lee, « Lady Tal »: 98). On constate que les tergiversations de Jervaise Marion ne sont pas sans rappeler l'attitude d'Henry James, à qui Vernon Lee avait soumis la lecture de *Miss Brown*, avant sa publication (Voir *supra* : Partie II, chapitre 1.1).

L'attitude de Marion crée des tensions entre les deux écrivains: « He had divined in Lady Atalanta a very interesting psychological problem [...]; his novelist's intuition, like the scent of a dog, had set him on the track even before he knew the nature of the game. » (V. Lee, « Lady Tal »: 112-3). Lady Tal a parfaitement conscience de l'observation dont elle est l'objet, et décide de tourner ce « romancier psychologique » en dérision: « That position of literary adviser, of a kind of male daily governess, would make him ridiculous. » (V. Lee, « Lady Tal » : 122). C'est ce que l'on constate dans la séquence du marché, où Lady Tal le charge de porter ses trois sacs d'oranges et de

³⁸⁰ Nous avons étudié la première mise en abyme, *supra*: 239.

citrons. Il la suit partout, ruisselant de transpiration, tandis qu'elle le précède, l'air désinvolte (« serene and even triumphant in her stripped flannel » [V. Lee, « Lady Tal » : 119]). Il se sent intensément ridicule à ses yeux, d'autant plus qu'il devient la risée de ses compatriotes lorsqu'il laisse tomber les oranges, qui se mettent à dégringoler la pente : « It seemed as if this terrible aristocratic giantess were doing it on purpose to make him miserable. » (V. Lee, « Lady Tal » : 118).

Il est certain que l'animosité de Lady Tal est due à l'attitude ambiguë de Marion envers elle : il a fait une critique totalement négative de *Christina* (« Your novel [...] is utterly impossible. » [V. Lee, « Lady Tal » : 106]). Et il lui a proposé d'apporter des modifications à ce roman. A la longue, elle s'aperçoit que Marion l'a complètement transformé : « There was not a chapter, and scarcely a paragraph, which had not been dissected by Marion and re-written by Lady Tal. » (V. Lee, « Lady Tal » : 150). Aussi décide-t-elle de se libérer de sa tutelle littéraire et de terminer son roman à sa guise. La révolte de Lady Tal contre son mentor n'est pas sans rappeler la position de Vernon Lee dénonçant « l'état de dépendance, la tutelle » des femmes par les hommes, ce qui constitue « une étape prolongée de l'enfance » des premières (V. Lee, « E. P. W. » : 267-8). Cela est vrai tant au point de vue financier que socio-culturel. Dans la nouvelle, Marion lui dénie le droit à l'écriture, et donc la liberté de pensée. Pour sa part, Marie-Aude Torpos met l'accent sur la personnalité de l'héroïne, qui se rebelle contre son mentor littéraire : « Lady Tal enacts the muse's rebellion empowered by manipulating the psychological observer »³⁸¹. Effectivement, Lady Tal a la volonté de mettre en pratique son sens de la créativité et n'accepte pas d'être manipulée par Marion.

Dans la même logique, Luce Irigaray exprime son point de vue sur « la femme », dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977). Selon la théoricienne, la femme est dans « une situation d'exploitation spécifique par rapport au fonctionnement des échanges : sexuels [...] économiques, sociaux, culturels. » (Irigaray, 1977 : 81). En fait, dans l'échange littéraire entre les deux écrivains, Marion et Lady Tal, le conseiller ne respecte pas l'expression personnelle de la néophyte. C'est ce que cette dernière reproche à Marion : « I don't think you've been quite fair. » (V. Lee, « Lady Tal : 150). Par conséquent, Lady Tal a bien conscience que Marion veut briser son identité féminine. Cela est vrai,

³⁸¹ M.-A. Torpos, dans S. Geoffroy-Menoux (ed), *The Sibyl* N° 3 (2007/8. *Op. Cit.*).

si l'on en juge selon le point de vue d'Irigaray: « L'infériorité sociale des femmes se renforce et se complique du fait que la femme n'a pas accès au langage » (Irigaray, 1977 : 81). Finalement, Lady Tal accède au langage féminin, en expédiant son roman, *Christina*, à un éditeur, comme elle le confie à Miss Vanderwerf :

« I am glad to have made an end of *Christina* », remarked Lady Tal [...]. *Christina* had been finished, cleaned up, folded, wrapped in brown paper, stringed, sealing-waxed and addressed to a publisher, a week almost ago. During the last days separating this great event from this evening, the last of Lady Tal's stay in Venice, the two novelists had met but little. (V. Lee, « Lady Tal »: 157)

Finalement, Lady Tal a réussi à écrire son roman, sans l'aide de Marion. Et elle l'adresse personnellement à un éditeur. Il s'ensuit une rupture de la relation entre les deux écrivains. Cette rivalité littéraire, telle qu'elle est traitée dans « Lady Tal » n'est pas sans rappeler celle existant entre Constance Fenimore Woolson et Henry James. C'est ce que constate Leon Edel: « There was also in the letters a strong competitive feeling. Fenimore Woolson was a dedicated writer; and she aspired to some greatness of her friend. » (Edel, 1985: 297). Edel rapporte que Fenimore Woolson a accusé James de s'approprier certaines de ses histoires, alors qu'elle lui avait confié ses manuscrits :

She [Constance Fenimore Woolson] remembered well, she told him, how she had talked to him in Florence, of the problem of making a clean copy of her stories ; and how he had answered, « Oh, I never copy. ». On a mute gesture from Fenimore he had added: « Do you think, then, that my work has the air of having been copied, and perhaps more than once ? » (Edel, 1985: 297).

Une phrase de « Lady Tal » est révélatrice de ce fait: « You think of that novel just as if it were you writing it. » (V. Lee, « Lady Tal »: 150). Notons que l'action de la nouvelle de Vernon Lee se passe à Venise, ville très fréquentée par Constance Fenimore Woolson et Henry James : « The temptations of that demon of psychological study proved too great for Marion [...]. So that, by the end of ten days, there was established [...] a lively interchange of communication, porters and gondoliers for running to and fro between 'that usual tall young lady at San Vio,' and 'that usual short, bald gentleman on the Riva. » (V. Lee, « Lady Tal »: 109). Faisant écho à Leon Edel, Marie-Aude Torpos estimera elle aussi que Fenimore Woolson a fait cette attaque personnelle

contre Henry James, dans *Miss Grief* (1880) : « Henry James presumably made extensive use of the literary ideas suggested to him by Constance Fenimore Woolson, whose « Miss Grief » was supposedly to be read as her literary response, in the form of a fictionalised but personal attack against the preying Henry James. »³⁸².

Finalement, l'histoire de la vie de Lady Tal finit par susciter l'attention de Marion. Il projette de construire un chef-d'œuvre romanesque (« a capital novel » [V. Lee, « Lady Tal » : 38]). Son inspiration est basée sur une intrigue, dont l'héroïne serait Lady Tal. Cela n'échappe pas à l'attention de cette dernière : « You know you *are* writing a novel about me. » (V. Lee, « Lady Tal »: 143). Bien entendu, il nie ce fait, mais Lady Tal l'amène habilement à reconnaître qu'il envisage d'écrire un nouveau roman :

- « My novel ? What will my novel be about? » Repeated Marion , absently. [...] « why, my novel will be the story of an old artist, a sculptor – I don't mean a man of the Renaissance, I mean old in years, elderly, going on fifty – who was silly enough to imagine it was all love of art which made him take a great deal of interest in a certain young lady and her paintings... » [...].
 - « That's all? » mused Lady Tal. « Doesn't it seem rather lame? You don't seem to have got sufficient *dénouement*, do you? *I'm sure I could help you to something more conclusive than that.* [...] *We ought to write that novel together, because I've given you the ending.* » (V. Lee, « Lady Tal »: 159-160. Nous soulignons.)

Ainsi, l'observateur (Marion) devient l'observé. Ironiquement, c'est Marion qui est à cours d'idée pour son roman et c'est Lady Tal qui lui propose de l'aider à faire quelque chose de plus convaincant (« something more conclusive than that »). En d'autres termes, elle lui conseille de faire preuve d'imagination. Aussi lui propose-t-elle une association équitable dans une véritable collaboration littéraire entre deux écrivains (« We ought to write that novel together »). De cette manière, cette dernière combat l'idéologie victorienne, à savoir que « le 'féminin' ne se déterminerait jamais que par et pour le masculin, la réciproque n'étant pas 'vraie' » (Irigaray, 1977 : 81). Vernon Lee renverse cette tendance, dans « Lady Tal » : l'homme est dominé tandis que la femme se voit investie de la position dominante. Et elle a le mérite de faire réfléchir aux

³⁸² M. - A. Torpos, dans S. Geoffroy-Menoux (ed), *The Sibyl* N°3 (2007/8, *Op. Cit.*).

conditions de la naissance de son écriture, à une époque où l'émancipation littéraire de la femme n'était pas facile à réaliser. Notre point de vue peut être éclairé par Showalter : « *Women have generally been regarded as « sociological chameleons » taking on the class, lifestyle, and culture of their male relatives. »* (Showalter [1978], 1999: 11. Nous soulignons). Dans « Lady Tal », l'acte d'écrire constitue pour l'écrivain néophyte, Lady Tal, un moyen d'affirmer son autonomie. En fait, Vernon Lee montre que l'esprit de la femme-écrivain peut être égal, voire supérieur à celui de l'homme. C'est en ce sens que de Palacio souligne « l'avènement d'une écriture féminine » dans la nouvelle de Vernon Lee (de Palacio, 1983 : 185).

« Lady Tal » est une nouvelle originale et se classe dans le registre des puissantes études de la psychologie féminine de Sarah Grand, ou de George Egerton, ou encore dans celui du socialisme existentiel d'Olive Schreiner. Il est clair que les « New Women » écrivains affirment leur identité sexuelle, en marquant leur différence, grâce à leur écriture : dans la tradition littéraire de la fin-de-siècle victorienne, elles ne sont plus considérées comme des écrivains d'une sous-culture (« sociological chameleons ») calquant leur écriture sur les modèles canoniques des écrivains masculins. Dans le cas de Vernon Lee, cette démarcation s'établit au moment où elle oriente son écriture vers le fantastique, avec *Hauntings* (1890), qui connaît un vif succès. Comme il a été démontré, cette collection lui confère un statut d'écrivain moderne. Dans la collection *The Supernatural Omnibus* (1931), Montague Summers lui témoigne son admiration: « *Hauntings* is a masterpiece of literature, and even Le Fanu and M. R. James cannot be ranked above the genius of this lady. » (Summers [1931], 1976. Introduction : 1)³⁸³. « *Amour Dure* » et « *Oke of Okehurst* », de Vernon Lee, sont publiés par lui dans cette collection de nouvelles fantastiques. Il convient de noter que nous avons fait une première étude de ces deux nouvelles fantastiques de Vernon Lee, sous l'angle psychanalytique. Et nous compléterons notre étude par une analyse sociocritique, en examinant les thèmes mythologiques de la littérature de la Décadence, à travers le fantastique leeien, dans la Partie IV.

³⁸³ M. Summers (Ed.), *The Supernatural Omnibus*. Volume 2 (1931) : *Diabolism, Witchcraft and Evil Lore*. (Edited, with an Introduction by Montague Summers). First published as Part 2 of *The Supernatural Omnibus* by Victor Gollancz (1931). London : Penguin Books, 1976.

Pour conclure ce chapitre, on peut dire avec Sophie Geoffroy-Menoux que Vernon Lee « constitue un exemple fort représentatif de ‘l’esprit du siècle’ » (Geoffroy-Menoux, 1997 : 147)³⁸⁴. A juste titre, nous affirmons que l’écriture leeiennne ouvre un nouvel espace littéraire, orienté vers la modernité tant dans le domaine du réalisme que dans celui du fantastique. En effet, « Lady Tal » est une interrogation sur l’identité de l’individu. Dans cette nouvelle, Lee donne un nouvel éclairage de son engagement féministe que nous nous proposons d’analyser dans le chapitre suivant. La société victorienne de la fin-de-siècle invoque des arguments fallacieux pour condamner la génération des « New Women », qui sont perçues comme des « dangers » potentiels, dans la mesure où elles se rebellent contre le phallogentrisme (« The New Woman was dangerous to society » [Showalter [1990], 1992 : 40]). Selon Showalter, les femmes-écrivains de cette époque sont souvent caricaturées dans les pages de *Punch*, par le biais de dessins satiriques et de parodies de leurs fictions³⁸⁵. Ainsi, la publication par Vernon Lee de *Gospels of Anarchy* en 1908, regroupant des essais sur des sujets relatifs aux problèmes sociaux contemporains, fait l’objet d’une caricature de Vernon Lee, par Max Beerbohm :

On the title page of his [Max Beerbohm’s] copy of *Gospels of Anarchy* (1908), he pasted in an engraving of a bonneted middle-aged lady drinking tea; this « portrait » « he improved » to suit the refinement of his malice. On the fly-leaf opposite he wrote: « Oh dear ! Poor dear dreadful little lady ! Always having a crow to pick, ever so coyly, with Nietzsche, or a wee lance to break with Mr. Carlyle, or a sweet but sharp little warning to whisper in the ear of Mr. H. G. Wells, or Strinberg or Darwin or d’Annunzio ! » (Gunn, 1964: 3)

La critique de Max Beerbohm est particulièrement sévère à l’égard de Vernon Lee : il la considère sous l’angle d’une détractrice, juste bonne à colporter des médisances à propos de Nietzsche, Carlyle, Wells, Strinberg, Darwin. Cette caricature dénote une certaine misogynie chez lui. Peter Gunn justifie cette attaque comme étant une réaction de la part de Beerbohm contre le côté polémique de Vernon Lee : « There is enough truth in this caricature for it to be regarded as the considered though petulant rejection

³⁸⁴ S. Geoffroy-Menoux, « Le fantastique de Vernon Lee (Violet Paget) au tournant du siècle, entre baroque et grotesque », dans *La Littérature fantastique en Grande Bretagne, au tournant du siècle*. Max Duperray (Ed.). Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1997.

Aix-en-provence : Publications de l’Université de Provence, 1997.

³⁸⁵ « *Punch* never wearied of the chance to caricature New Women in cartoons, or to parody their fiction. » (E. Showalter, 1993. Introduction: ix)

of a social attitude very far removed from the fastidious Max's incomparable own. » (Gunn, 1964 : 3). Toutefois, le biographe reconnaît l'importance du livre de Vernon Lee : « At the time of writing the essays on social topics which she collected together in *Gospels of Anarchy*, Vernon Lee saw herself as one who might mould public opinion on some of the most important problems of the day. » (Gunn, 1964: 188). Aussi pouvons-nous souligner le parti pris de Beerbohm contre Vernon Lee. Ce livre est en effet le reflet de sa pensée sociale, si l'on juge d'après les innombrables ouvrages qu'elle a lus. Avec un esprit critique, elle y examine les travaux des penseurs et scientifiques. Outre les écrivains cités par Beerbohm, Lee s'intéresse aussi à Ralph Waldo Emerson, John Ruskin, William James, George Bernard Shaw... Elle porte sur eux le regard d'un écrivain moderne classant ces hommes parmi les innovateurs qui bouleversent la vision du monde. Par contre, dans le cas Darwin, Vernon Lee considère que les théories qu'il développe dans *The Origins of Species* (1859) et *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871)³⁸⁶, sont une entrave à la marche de l'égalité des individus. Ce point fera l'objet du chapitre suivant.

³⁸⁶ C. R. Darwin, 1) *The Origins of Species, by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for life* (1859). London: John Murray, 1859. En 1872, le titre est abrégé: *On the Origin of Species*.

2) *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871. Two volumes). London: John Murray. First edition, 1871. Nous désignerons cet ouvrage par *The Descent of Man*.

Chapitre 4

Vernon Lee : la longue marche vers l'égalité sexuelle

L'Histoire retrace la longue marche vers l'égalité sexuelle par les femmes. Déjà, au XVIII^{ème} siècle, deux femmes se lancent dans une écriture politique réclamant l'application des droits de la femme : l'éducation, le travail (sans discrimination sexuelle), la liberté dans le mariage, et le vote, en particulier. En France, Olympe de Gouge, publie la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1781), et en Angleterre, Marie Wollstonecraft, *Thoughts on the Education of Daughters* (1787) et *A Vindication of the Rights of Women* (1792). Leur philosophie libérale trouve écho chez les féministes du XIX^{ème} siècle. Ainsi, certains mouvements contribuent à faire avancer le processus de la libération de la femme, telle que la conférence de Seneca Falls (1848), sous l'impulsion d'Elisabeth Cady Stanton et Lucretia Mott³⁸⁷. Mais selon Vernon Lee, les théories de Darwin, au contraire, favorisent la discrimination sexuelle, comme nous nous proposons de le démontrer. Nous les analyserons dans *The Descent of Man* (1871, Volumes I et II).

Notre socle théorique s'appuiera sur l'étude de Patricia Pulham, « A Transatlantic Alliance : Charlotte Perkins Gilman and Vernon Lee » (2003)³⁸⁸. Il comprendra également deux études critiques de la culture fin-de-siècle, éditées par Mikulàs Teich et Robert Young, dans la collection de vingt essais, *Changing Perspectives in the History of Science* (1973) : celle de Robert Young (« The Historiographic and Ideological Contexts of the Nineteenth-Century Debate on Man's Place in Nature » (1973) et aussi celles de Jérôme R. Ravetz dans « Tragedy in the

³⁸⁷ Pour une étude détaillée de ce point, consulter l'ouvrage de Carol Gilligan, *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development* (1982). New York: Library of congress, Rpt. 1993.

³⁸⁸ P. Pulham, « A Transatlantic Alliance : Charlotte Perkins Gilman and Vernon Lee », in *New Womanism and Feminism in the Early Twentieth Century*, edited by Ann Heilmann. London : Pandora Press, 2003.

History of Science » (1973)³⁸⁹. Et dans le domaine de la critique féministe, nous nous baserons sur les textes de Kate Millet, *Sexual Politics*, (1969. Rpt. 2000) et ceux de Nancy Paxton, *George Eliot and Herbert Spencer. Feminism, Evolutionism, and the Reconstruction of Gender* (1991)³⁹⁰.

La réaction de Vernon Lee contre le darwinisme

Les théories de Darwin font l'effet d'un séisme ébranlant les fondements idéologiques de la société victorienne de la fin-de-siècle. En effet, le darwinisme est l'objet de houleux débats politiques et théologiques, sur la place de l'homme dans la nature. Le 30 juin 1860, a lieu le mémorable débat sur l'évolution opposant Samuel Wilberforce, l'évêque d'Oxford représentant les créationnistes, d'une part, et les évolutionnistes d'autre part³⁹¹. Des érudits contemporains se penchent sur cette question, comme Robert Young:

The problem [...] is particularly acute in research on the nineteenth-century debate on man's place in nature, since the domain of that research is itself a widespread controversy on the relations between the interpretations of man and society and the categories of science which defined the problem for the twentieth century. [...] There is a [...] fundamental issue: this essay must be seen as the first step towards a critique of the project of writing 'social intellectual history', since a radical historiography must go beyond the history of ideas – however broadly defined – and locate the debate on those ideas in the history of men, events and institutions, of which it forms a constitutive part. (R. Young, dans M. Teich and R. Young, 1973: 352)

Young soulève ici le problème de la place de l'homme dans son environnement naturel. Selon lui, il faut placer le débat au-delà de l'histoire des idées, en mettant l'accent sur « l'histoire de l'homme », régie par les institutions politiques et religieuses (« the debate on those ideas in the history of men »). En outre, il soutient que la science est également concernée sur le plan déontologique (« the categories of science which defined the problem for the twentieth century »). Déjà, en 1859, la publication de *The Origin of Species* bouleverse la vision de l'homme par les Victoriens. Mais l'onde de choc se

³⁸⁹ M. Teich et R. Young (Editors), *Changing Perspectives in the History of Science*. London: Heinemann Educational Books, 1973

³⁹⁰ N. Paxton, *George Eliot and Herbert Spencer. Feminism, Evolutionism, and the Reconstruction of Gender*. Princeton: Princeton University Press: 1991.

³⁹¹ Voir Frédéric Barrault, « Darwin et l'évolution » (2009) : <http://fontenouille.free.fr/darwin.19012009.htm>

produit lorsque paraît, douze ans plus tard, *The Descent of Man* où Darwin énonce sa théorie sur l'origine simienne de l'homme :

Man a social animal. [...] Social instincts never extend to all individuals of the same species. Judging from the analogy of the greater number of the *Quadrumana*, it is possible that *the early ape-like progenitors of man* were likewise social. » (C. Darwin, 1871. Vol. I: 85. Nous soulignons.)

Une énorme cassure des valeurs morales de l'époque se traduit par l'affaiblissement de la foi chez les évolutionnistes, qui croient en l'animalité de l'homme (« Man a social animal ») et non plus en sa création à l'image de Dieu, selon la Bible. Pour sa part, Vernon Lee condamne le darwinisme, dans le Chapitre XI de *Gospels of Anarchy*, intitulé « On Modern Utopias », où elle écrit la « lettre ouverte à H. G. Wells », (Lee, *Gospels of Anarchy* : 322-50). Elle y dénonce la théorie de « la sélection naturelle » de Darwin, dans les termes suivants :

Science teaches us that all life, and especially the life we human beings call *progress*, is not a mere affirmation, so to speak, of mere passive being, of « what is – is » – but a selection and rejection, the perpetual assertion of fitness against unfitness, a constant making of inequality. (V. Lee, *Gospels of Anarchy*: 35)

The later Darwinism is training us to perceive that in the process of evolution there is, alongside of *the selection of the fittest*, the rendering even unfitter of the initially unfit, *degenerative tendencies as well as tendencies to adaptation*. (V. Lee, *Gospels of Anarchy*: 37. Nous soulignons.)

Ironiquement, Lee souligne que la mission de la science est de contribuer au progrès (ce mot est souligné par elle). Selon cette Victorienne, ce n'est pas le cas du darwinisme : elle déclare que la théorie de la sélection naturelle accentue les inégalités entre les individus (« a constant making of inequality »). Sur quel argument repose la pensée de Lee? Il semble bien qu'elle s'appuie sur ce qu'écrit Darwin dans *The Descent of Man* (1871) :

The process would have been like that *followed by man* when he does not intentionally select particular individuals, but *breeds from all the superior and neglects all the inferior individuals*. He thus slowly but surely modifies his stock, and *unconsciously forms a new strain*. (Darwin, 1871. Volume II: 388-9. Nous soulignons.)

Notons l'écho verbal entre les deux énonciations: « man [...] breeds from all the superior and neglects all the inferior » (Darwin); et « The later Darwinism is training us to perceive that in the process of evolution there is [...] the selection of the fittest » (Lee). Selon la théorie darwinienne, les espèces sont issues les unes des autres selon les lois de la « sélection naturelle », par lesquelles se fait l'élimination naturelle des individus les moins aptes dans la lutte pour la vie. Ce processus se fait « inconsciemment », selon Darwin. On note la révolte de Vernon Lee contre un tel propos, car elle entrevoit les dérives possibles, telles que la discrimination au sein d'une société (« selection and rejection »). Selon elle, une telle théorie aboutit à des dérives détruisant l'harmonie sociale:

Because the refuse-heap is the chief instrument by which all progress has been achieved: the refuse-heap called turn about *unfitness, failure, vice, sin, dishonour*, or merely *illegality*, on to which Natural Selection and Human Selection have for ever been throwing whatever, at any particular moment, happened to be in the way of their sweepings and garnishing. [...] Think of that destruction of possibilities! The various suppressed for ever merely that one type should gain the preponderance needful for a few years! Why, early civilization (and perhaps not so very early either) must have been a perpetual killing off of individuals too sensitive, too imaginative, too independent, too good, in fact, for patriarchal and military civilization. [...] Mr. Lester Ward and Mrs. Stetson told us of an irreparable loss of time and opportunity accompanying the necessary subordination of the female to the male, and the passage from the matriarchal to the patriarchal state of society. [...] What is a great deal more certain (though we blush to mention it) is [...] the needful segregation of the woman destined for motherhood. (V. Lee, *Gospels of Anarchy* : 332-33)

La science, en l'occurrence les théories darwiniennes, vient de prouver que l'inégalité des sexes, comme celle entre les races, relève d'une inexorable loi de la nature. En premier lieu, Lee déclare que la « sélection naturelle » est à l'origine des maux de la civilisation : le racisme et le sexisme. L'auteur évoque ici le spectre de la guerre³⁹², condamnant la domination des peuples par la force et l'euro-centrisme sous-jacent

³⁹² Vernon Lee fait sans doute allusion aux génocides des Indiens d'Amérique, à partir de la découverte de ce continent. On peut également penser à l'esclavage des Noirs, perpétré par les Européens dès le XVII^{ème} siècle.

Concernant la colonisation, Roland Marx expose les aspirations de la Grande Bretagne à avoir « un empire étendu et consolidé », dans « sa volonté de raffermir l'Empire colonial » durant la fin-de-siècle victorienne (R. Marx [1980], 1996 : 209). Mais « les principes coloniaux traditionnels et l'expansion impériale » sont « remis en question », à cette époque (R. Marx, *Ibid.*)

(« patriarchal and military civilization »). Elle souligne que la domination des peuples conduit aux destructions et au chaos. En effet, c'est en toute illégitimité, au nom du progrès et de la civilisation, que les colonisateurs ont procédé aux génocides de ceux qu'ils considéraient comme des êtres inférieurs, les « bons sauvages » (« a perpetual killing off of individuals [...] too independent, too good, for patriarchal and military civilisation »). D'autre part, Vernon Lee révèle son humanisme libéral, comme on le constate dans « A Frivolous Conversation » (1892), la quatrième nouvelle qu'elle ajoute à sa collection *Vanitas*, en 1911. Ironiquement, Vernon Lee y présente le Comte Kollonitz comme un personnage appartenant à la génération de 1870 et clamant son crédo en Darwin, Haeckel, et Nietzsche:

You forget, Chère madame, what modern science has taught us. [...] Darwin, Haeckel, Nietzsche – that sort of thing ? I used to read a lot of it when I had more leisure. *You see all is founded on brute strength* : the strong animal eats the food of the weak animal, and sometimes the weak animal itself. » (V. Lee, « A Frivolous Conversation » : 10. Nous soulignons.)

Vernon Lee révèle ici les déviations dues à l'interprétation erronée de la théorie de Darwin, la sélection naturelle des espèces. Ainsi, le Comte Kollonitz en fait référence, et il déclare à Mme Nitzenko que tout repose sur la force brutale et la loi du plus fort (« all is founded on brute strength : the strong animal [...] eats the weak animal »). En fait, ce constat de Vernon Lee est celui d'une visionnaire, puisque la sélection naturelle des espèces conduira à des dérives racistes au XX^{ème} siècle, comme les théories de l'Allemagne nazie conduisant au génocide des juifs³⁹³. D'ailleurs, en 1888, Nietzsche parlait déjà du « surhomme » représentant « l'humanité *arienne* absolument pure », dans *Le Crépuscule des Idoles*³⁹⁴ (Nietzsche, 1888 [1985] : 116). C'est ce qui conduit Vernon Lee à mettre l'accent sur l'influence que le darwinisme a exercée sur la pensée de ce philosophe. Elle jette un regard critique sur la théorie de ce dernier, la « volonté

³⁹³ En toute objectivité, nous soulignons que Michel Prum et Patrick Tort, membres de l'Institut Charles Darwin International, donnent une autre lecture de l'oeuvre de Darwin. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871) a été traduit sous le titre *La filiation de l'homme et la sélection est liée au sexe* : Traduction coordonnée par M. Prum ; Préface de P. Tort, « L'anthropologie inattendue de Charles Darwin ». Paris : Institut Charles Darwin International. Editions Syllepse, 1999.

Leur position est la suivante : si Darwin fut effectivement un homme de son époque, faisant preuve de sexisme, il n'a jamais été un raciste.

³⁹⁴ F. Nietzsche. *Le Crépuscule des Idoles* (1888). Paris : Flammarion, 1985.

de puissance », dans le chapitre VI de *Gospels of Anarchy* (1908), intitulé « Nietzsche and the ‘Will to Power’ » :

The Will to Power may and does exist as an individual phenomenon. But (and here we begin our real examination of Nietzsche’s views in reference to that very « Life, » which he thought he so aristocratically accepted), whatever exists in the individual is, speaking metaphorically, yet very correctly, subject to *the Will of the Species*.

[...] Zarathustra, in all we are told about his life, preaches, reviles, laughs, dances, [...] but on no single occasion extracts pleasure or profit from any other being or any human being’s work [...]. He [...] remains (*even if multiplied to a possible race of Super-Men*) not merely isolated and solitary, but virtually alone. » (V. Lee, *Gospels of Anarchy* : 165-75. Nous soulignons.)

D’un ton sarcastique, Vernon Lee établit un parallèle entre la théorie de Nietzsche et celle de Darwin (« The Will to Power », « the Will of the Species »). Zarathustra est ironiquement décrit comme un « surhomme » à l’orgueil démesuré (« Zarathustra [...] preaches, reviles, laughs »). Chez Nietzsche, le « surhomme » est en effet le type d’homme supérieur que doit engendrer l’humanité quand elle se développera selon la « volonté de puissance », après avoir rejeté la « morale des esclaves ». Vernon Lee énonce ici un jugement d’une exactitude surprenante, soulignant qu’une telle théorie ne peut aboutir qu’à une déviance raciale : « He [Zarathustra] remains (*even if multiplied to a possible race of Super-Men*) [...] virtually alone. » En fait, si elle avait vécu quatre ans de plus³⁹⁵, elle aurait assisté à la montée du nazisme instaurant l’avènement du surhomme nietzschéen.

Dans *Sexual Politics* (1970), Kate Millet lui fait écho : « Patriarchy is ‘in trouble’ worldwide ; institutions in trouble get tough. Vicious. [...] Patriarchy is not only male domination of females but also a militaristic hierarchy among males. » (Millet [1970], 2000 : xii). A l’instar de Vernon Lee, elle plaide en faveur des droits de l’homme : « Many of its [patriarchy’s] concessions in the modern period – [...] individual rights and human rights – have been cancelled during this century in [...] the reintroduction of [...] massacres and genocides. » (Millet [1970], 2000 : xii). Sans doute fait-elle allusion aux théories raciales conduisant aux génocides des juifs, dans l’Allemagne nazie. Le problème des races reste au cœur des débats de la fin-de-siècle.

³⁹⁵ Vernon Lee est décédée en 1935.

La pensée philosophique de Vernon Lee trouve également écho, au XX^{ème} siècle, à travers la voix de Jérôme R. Ravetz, dans « Tragedy in the History of Science » (1973). Comme cette Victorienne, Ravetz souligne la relativité des vérités scientifiques: « Historians of Science can begin to come to grips with the problems of *error* in Science. » (Ravetz, dans Teich et Young, 1973: 205). La « tragédie de l'Histoire de la Science » commence à partir du moment où le lien entre la science et le Bien, ou la vérité, est rompu (« Once we cease to identify Science with the Good and the True, we are faced with a painful task of reconstruction and salvage. » [Ravetz, dans Teich et Young : 1973]). Ravetz met ici l'accent sur les interprétations erronées de la science donnant lieu à des déviations. Les génocides perpétrés contre les races dites « inférieures » (amérindiens, africains...) et les violences faites aux femmes sont les grandes tragédies de l'histoire de l'humanité. D'où le constat de Dijkstra : « La conjoncture – avancées de la science, développements de l'économie, environnement culturel – est favorable à l'émergence d'un climat unique qui va avoir une influence déterminante sur la façon dont le vingtième siècle pensera la race, le sexe et la classe. » (Dijkstra, 1992: 11). Sans doute pouvons-nous ajouter que ce « climat unique » est créé sous un angle idéologique et établit des tensions au sein de la société.

Nancy Paxton affirme que les théories de Darwin donnent lieu à un autre débat, « la Question de la Femme » (« [...] the conservative force that Victorian science and evolutionary theory exerted in containing the debate on what called the Woman Question. » [Paxton, 1991: 5]). En cette fin-de-siècle « décadente », la subordination des femmes n'a fait qu'empirer, selon Vernon Lee qui adhère totalement à la position de Mr. Lester Ward et à celle de Mrs. Stetson (Charlotte Perkins Gilman)³⁹⁶ dénonçant le sexisme, perçu à travers l'assujettissement de la femme par l'homme. Lester Franck Ward (1841-1919) est l'un des pionniers de la sociologie américaine, dont les théories influencent Mrs Stetson, dans son écriture de son essai, *Women and Economics* (1898). Selon Patricia Pulham, c'est ce qu'écrivit cette dernière dans sa lettre adressée à Lee, en 1904: « Gilman recommande que Lee should read Ward's *Pure Sociology*, which contains a chapter that develops the gynae-centric theory broached in the 1888 article

³⁹⁶ Mrs Stetson (1860-1935), née Charlotte Perkins Gilman, est contemporaine de Vernon Lee : « The lives of Charlotte Perkins Gilman and Vernon Lee were almost exactly contemporaneous. » (P. Pulham, dans A. Heilmann, 2003 : 34).

[...] cited in Lee's essay 'The Economic Parasitism of Women' in the collection *Gospels of Anarchy* published in 1908. » (P. Pulham, 2003: 36)

En fait, Vernon Lee écrit la préface à *Women and Economics* de Mrs Stetson, qu'elle publiera aussi dans « The Economic Parasitism of Women »³⁹⁷ (Chapitre IX de *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies*, 1908). Elle y souligne l'importance de l'essai de Mrs Stetson, dont la problématique est axée autour de l'évolution du statut des femmes. Dans les sociétés primitives, elles avaient un rôle important au sein de leurs tribus, en l'absence de leurs compagnons occupés à la chasse ou à la pêche. Mais dans les sociétés modernes où l'économie est aux mains des hommes, elles ont perdu tout pouvoir (« the necessary subordination of the female to the male, and the passage from the matriarcal to the patriarchal state of society » [V. Lee, « E. P. W. »: 332-33]). Cette problématique fera l'objet de son étude, dans « The Economic Parasitism of Women »: « I believe that 'Women and Economics' ought to open the eyes [...] because of what is known as the Woman Question. » (V. Lee, « E. P. W. »: 263). Il est certain que « The Woman Question » est au cœur des préoccupations éthiques de Lee. Elle dénonce le sexisme perçu à travers la théorie de Darwin, notamment la perception de l'infériorité de la femme confinée dans le rôle de la maternité (« the needful segregation of woman destined for motherhood » [V. Lee, « E. P. W. »: 333]). Elle fait ici allusion à ce qu'écrit Darwin dans *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871) :

Man is more courageous, pugnacious, and energetic than woman, and has a more inventive genius. His brain is absolutely larger. (Darwin, *The Descent of Man*, 1871. Vol II : 316. Nous soulignons)

With respect to differences of this nature between man and woman, it is probable that sexual selection has played a very important part. [...] *Woman seems to differ from man in mental dispositions, chiefly in her greater tenderness and less selfishness [...]. Woman, owing to her maternal instincts, displays these qualities towards her infants in an eminent degree.* (Darwin, *The Descent of Man* (1871). Vol. II : 326. Nous soulignons.)

Dans le propos de Darwin, nous relevons une forme de discrimination sexuelle : selon lui, l'homme possède un potentiel physique et mental bien supérieur à celui de la femme

³⁹⁷ Voir V. Lee, *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies* : 263-297. A partir de cette page, nous utiliserons l'abréviation « E. P. W. » (« The Economic Parasitism of Women »).

(« Man is more courageous [...] and energetic than woman »). Il attribue cette supériorité à la taille du cerveau de l'homme, ce qui explique qu'il est plus doué qu'elle dans le domaine de la créativité (« a more inventive genius »). Et il conclut que la femme a « des dispositions naturelles », telles que la tendresse et les instincts maternels. D'où le constat de Bram Dijkstra : si l'on se base sur la théorie de « la sélection liée au sexe » de Darwin, on pourrait conclure que la sphère domestique est réservée à la femme, alors que la sphère sociale reste celui de l'homme, dans « la conjoncture » socio-culturelle et économique de la fin du XIX^{ème} siècle (Dijkstra, 1992 : 11). Et il explique cette discrimination sexuelle de la façon suivante: « Dans l'exaltation qui accompagne inmanquablement les nouveaux savoirs lorsqu'ils sont mal compris et mal digérés, les artistes et les intellectuels de la seconde moitié du siècle se voient comme l'avant-garde, à l'aube d'une ère nouvelle dans l'histoire de l'évolution : la science vient de leur prouver que l'inégalité entre les sexes, comme celle entre les races, relève d'une simple, d'une inexorable loi de la nature » (Dijkstra, 1992 : 11).

En fait, Darwin précise qu'il étend sa théorie de la sélection naturelle au genre humain (« mankind ») :

I think, safely *extend them [the conclusions] to mankind* [...]. Sexual selection has apparently acted on both the male and female side, causing *the two sexes of man* to differ in body and mind, and the *several races* to differ from each other in various characters, as well as from their ancient lowly-organised progenitors.

He who admits *the principle of sexual selection* will be led to the remarkable conclusion that the cerebral system not only regulates most of the existing functions of the body, but has indirectly influenced the progressive development of various bodily structures and of *certain mental qualities. Courage, pugnacity, perseverance, strength and size of body* [...], *these powers of mind manifestly depend on the development of the cerebral system.* (Darwin, *The Descent of Man* [1871], II: 402. Nous soulignons.)

Darwin décrit les qualités attestant la supériorité du mâle (l'animal) et de l'homme, en se basant sur la sélection naturelle (« courage, pugnacité, persévérance, force et taille du corps »). Il insiste à nouveau sur la taille du cerveau de l'animal et celui de l'homme (« these powers of mind manifestly depend on the development of the cerebral system »). Voir aussi la citation de Darwin, *supra* : 302). Cette discrimination sexuelle est rejetée par des idéologues sociaux. En effet, il convient de rappeler que John Stuart Mill fait entendre sa voix au Parlement anglais, en faveur de l'émancipation des

femmes, dans les années 1860. Mais la misogynie des politiciens retarde le progrès social, puisque le droit de vote ne leur sera accordé qu'en 1918, par suite des « violentes manifestations féministes » dans les rues, au début du XX^{ème} siècle (Roland Marx, 1980 : 232 et 390).

Les propos de Darwin soulèvent une vive réaction chez Nancy Paxton : « We must recognize the monumental challenge that *evolutionary theory* posed for feminist intellectuals who [...] saw Victorian science as promoting a more accurate view of the natural world. » (Paxton, 1991: 5. Nous soulignons). Les féministes sont les premières à dénoncer une telle discrimination sexuelle de la femme. D'où les débats autour de « la question de la femme », concernant son identité sexuelle (« gender »).

Il est certain que « the Woman Question » est l'une des raisons qui conduit Vernon Lee à écrire *Miss Brown*, en 1884, où elle fustige le darwinisme, par l'intermédiaire de la voix d'Anne Brown :

« Men are very unjust ! » cried Anne. « They always trump up some mysterious sin to justify their unreasonable aversions. [...] Oh yes, I know: every woman is weak, vain, a creature of impulse and passion, something half-way only between the man and the child, as I read in a French paper, with a kind of sham character, like *the backbones of cartilage or jelly of some lower creatures!* » (V. Lee, MB II: 281. Nous soulignons.)

Effectivement, dans *The Descent of Man and Selection in relation to Sex* (1871), Darwin écrit: « Man is the co-descendant with other species of some ancient, lower, and extinct form » (Darwin, 1871. Vol. I : 3). De toute évidence, Anne Brown fait allusion à Darwin et aussi à Carl Vogt qui « mérite une place de choix, lui qui appuie son mépris de la femme sur la craniologie, laquelle prétend mesurer le cerveau » (Dijkstra, 1992 : 11). Or, Darwin parle de Vogt en termes élogieux :

When a naturalist like Carl Vogt ventures to say in his address as President of the National Institution of Geneva (1869), 'personne, en Europe au moins, n'ose plus soutenir la création indépendante et de toutes pièces, des espèces,' it is manifest that at least a large number of naturalists must admit that species are the modified descendants of other species ; and this especially holds good with the younger and rising naturalists. [...] Of the older and honoured chiefs in natural science, many unfortunately are still opposed to evolution in every form. (Darwin, 1871. Vol. I : 1).

As before remarked with respect to bodily strength [...] this will tend to keep up or even increase their mental powers, and, as a consequence, *the present inequality between the sexes*.

[...] He [Vogt] says, it is a « remarkable circumstance, that the differences between the sexes, *as regards the cranial cavity*, increases with the development of the race, so that the male European excels much more the female, than the negro the negress. » (Darwin, *The Descent of Man*, 1871. Vol. II : 329-30. Nous soulignons.)

Ces propos de Darwin confirment le point de vue de Dijkstra concernant Carl Vogt (Voir *supra* : 304). Pour le critique, ces deux scientifiques considèrent en effet les « pouvoirs de l'esprit » comme l'apanage de l'homme, du fait du développement cérébral plus important chez l'homme que chez la femme (« Courage, pugnacity, perseverance, strength [...] these powers of the mind manifestly depend on the development of the cerebral system. » [Darwin, 1871. Vol. II : 402. Et voir *supra* : 303]). En effet, le biologiste s'appuie sur le constat de Vogt mettant l'accent sur l'inégalité des sexes, d'après la craniologie (« the cranial cavity »). Selon Darwin, ses détracteurs sont les scientifiques de la génération qui l'ont précédé.

Par contre, l'influence des théories darwiniennes se fait sentir dans les ouvrages d'Herbert Spencer (1820-1903, *Principles of Biology* (1867), *Principles of Society* (1876), et *Psychology of the Sexes* (1873)). Dijkstra analyse la pensée de Spencer, de la façon suivante :

Lorsqu'il publie *Introduction à la science sociale (The Study of Sociologie)*, en 1873, ses remarques trahissent sans équivoque l'influence de Darwin, qui accorde une place médiocre à la femme dans l'échelle de l'évolution. Loin de juger les variations mentales entre les hommes et les femmes comme dérisoires, il déclare à présent : « Il serait aussi faux d'affirmer que les hommes et les femmes sont mentalement semblables que d'affirmer qu'ils le sont physiquement. » (Dijkstra, 1992 : 186)

Dijkstra souligne que Spencer et Darwin ont bien contribué à renforcer la misogynie et la discrimination sexuelle, dans l'esprit des Victoriens de la fin-de-siècle « décadente », étant donné que la femme occupe « une place médiocre [...] dans l'échelle de l'évolution ». La déclaration de Spencer, ci-dessus, thahit sa tendance idéologique et ses préjugés contre les femmes. De cette façon, Dijkstra fait écho à Nancy Paxton qui

affirme que la théorie d'Herbert Spencer traitant du darwinisme social est considérée comme une déviation sociologique:

In observing his [Herbert Spencer's] silences as well as his arguments about how he established a 'scientific' authority for his theories about gender differences, we can see how, in his case, science interacted with ideology and how his sexual chauvinism, like his racial prejudices, were born in their 'modern biologizing statist form' in his writing » (Paxton, 1991 : 16-7).

Paxton met en relief l'idéologie phallocrate de Spencer, dont « les théories des différences sexuelles » sont inspirées par son interprétation personnelle de la théorie de Darwin. Sa misogynie caractérise l'époque de la « Décadence ». « La guerre culturelle contre la femme » dont parle Dijkstra a pour origine les travaux des « présumés intellectuels, adeptes darwiniens » tels qu'Herbert Spencer, Frederic de Rougemont, Harry Campbell, Carl Vogt... (Dijkstra, 1992 : 182-7). Dans un tel contexte socio-culturel, on comprend que Vernon Lee continue son combat, en faisant entendre sa voix dans le débat concernant « the Woman Question ». Elle prend le contre-pied des thèses de Darwin et de Spencer, dans « The Economic Parasitism of Women ». En effet, elle déclare que la différence entre l'homme et la femme n'est pas basée sur la fonction physiologique :

And somehow – [...] if one feels normal kinship not only with the talking and (occasionally) thinking creatures around one, but also with animals, plants, earth, skies, waters, and all things past and present; if one be able, as every decent specimen of genus *Homo* must, to join in Francis of Assisi's « *Laudes omnium creaturarum* » – why, then, one feels a little bored, a little outraged, nay, even sickened, by this everlasting question of sex qualifications and sex disqualifications. [...] The different position of the female whom we call *Woman* is due to a difference not in physiological but in sociological functions. (V. Lee, « E. P. W. »: 265-9)

Pour Vernon Lee, il est temps de faire tomber le masque de tous ceux qui ont des préjugés contre les femmes, en dénonçant la discrimination sexuelle dont elles sont victimes. Face à la déshumanisation de la femme, elle souhaite une évolution des mentalités, grâce à une philosophie humaniste, à l'instar de Saint François d'Assises rendant hommage à toute créature : « to join in Francis of Assisi's '*Laudes omnium creaturarum*' » (V. Lee, « E. P. W. » : 266). Cela a toujours été l'objet du combat des

femmes pour la revendication de leurs droits, selon Vernon Lee: « When I seek in the depths of my consciousness, I think that the real mischief lay in that word ‘woman’ » (V. Lee, « E. P. W. »: 265). S’affirmer dans leur droit à la différence, tel est l’enjeu pour elles: en effet, Lee perçoit la naissance d’une femme nouvelle dans la société contemporaine. Notons sa conception moderne du statut de la femme, dans la société : la femme est l’égale de l’homme, même s’il est physiquement plus fort qu’elle, d’une manière générale. Ainsi, Lee établit la sociocritique de son époque en dénonçant l’idéologie dominante, perçue à travers « les fonctions sociologiques », conduisant à la discrimination sexuelle (« this everlasting question of sex qualifications and sex disqualifications » [V. Lee, « E. P. W. »: 269]). De cette manière, Lee fait prendre conscience à la société des manifestations socio-historiques engendrées à la fois par la structure de l’imaginaire et par l’idéologie: concepts et discours, conduites et attitudes, aspirations et interdits, révélant des intentions phalocrates. Tout cela n’est pas le produit d’une essence, mais celui d’un système idéologique visant l’assujettissement de la femme, comme le dénonce John Stuart Mill, dans *The Subjection of Women*. C’est cette idéologie que l’on trouve dans « L’ange au foyer » de Patmore (*The Angel in the House*, 1854), ou encore dans *Sesame and Lilies* (1865) de Ruskin, où il traite des questions économiques et sociales, en particulier l’éducation. En effet, pour Patmore, le rôle de la femme est limité à la sphère domestique. Il en est de même pour Ruskin, selon Dijkstra : « Ruskin, dans son livre *Sésame et les Lys* (*Sesame and Lilies*, 1865), presse la femme – car on l’aura deviné, le lys du titre c’est elle – de se considérer comme une prêtresse domestique » (Dijkstra, 1992 : 28). C’est ainsi que s’écrit « l’histoire des discours » qui détermine « l’histoire de la sexualité », pour reprendre les termes de Foucault. C’est contre cela que se révolte Vernon Lee :

Women are *over-sexed* means that, instead of depending upon their intelligence, their strength, endurance, and honesty, they depend mainly upon their sex; that they appeal to men, dominate men through the fact of their sex; that (if the foregoing seems an exaggeration) they are economically supported by men because they are wanted as wives and mothers of children – that is to say, wanted for their sex. (V. Lee, « E. P. W. »: 282)

L’homme ne recherche que le corps physique de la femme (« Women [...] wanted for their sex »). Vernon Lee dévoile ainsi la fragmentation de l’être féminin (« the self »).

Le corps de la femme est donc dissocié de son esprit, et de son âme. Contrairement à la femme, l'homme (« the male ») reste au niveau de l'instinct primaire, en ce qui concerne l'amour : « Woman's love is so essentially *maternal* [...] ; whereas man's love, as obviously and invariably, is *triune* ; that is, acquisitive, possessive and BESTIAL ! » (V. Lee, dans Gunn, 1964 : 134). Cette position rappelle celle de la « New Woman » dans *Miss Brown*. Vernon Lee partage la même politique sexuelle et les mêmes valeurs humanistes avec Mrs Gilman-Stetson : « There are interesting points of convergence and I would argue that the fundamental link between the two women [V. Lee and Gilman] lies in their humanist convictions. » (P. Pulham, dans Ann Heil 2003 : 38). Comme il a été démontré, Vernon Lee partage aussi cet esprit de l'humanisme avec Walter Pater.

Dans la section suivante, nous montrerons que c'est en humaniste libérale et en écrivain, témoin de son époque que Vernon Lee concentre son attention sur la condition féminine. C'est pour cette raison qu'elle se fait l'avocate des féministes victoriennes, dès 1884, à travers l'écriture de ses premiers romans, *Miss Brown*, *The Countess of Albany*, et ensuite dans ses nouvelles, « *Amour Dure* » (1890), ou bien « *The Doll* » (1899), par exemple, et aussi dans son essai, *Gospels of Anarchy* (1908). Notre socle théorique comprendra la gynocritique d'Elaine Showalter, dans *Sexual Anarchy* ([1990], 1992), et *A Literature of Their Own* ([1977], 1999), où elle met l'accent sur l'évolution de la femme, *la femme nouvelle*. La fin du XIX^{ème} siècle est une période où le Mouvement de Libération de la Femme prend une dimension internationale, comme nous le montrerons à travers l'étude de Rachel Mesch, *The Hysteric's Revenge. French Women Writers at the Fin de siècle* (2006)³⁹⁸. La problématique de *la femme nouvelle* a des résonances profondes dans l'esprit de Vernon Lee.

3.4 – Vernon Lee : une humaniste libérale

Comme il a été démontré, Vernon Lee revendique les droits de la femme, dans la société. Mais est-ce une preuve suffisante pour affirmer qu'elle est une féministe à part entière ? Gunn, Colby et Zorn se montrent sceptiques à ce sujet, en faisant remarquer

³⁹⁸ R. Mesch, *The Hysteric's Revenge. French Woman Writers at the Fin de Siècle*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.

qu'elle n'est inscrite sur aucune liste de « suffragettes »³⁹⁹. Selon son propre témoignage, elle ne tient pas à y figurer : « My vague avoidance of the movement was not even due to the perception of some of the less enjoyable peculiarities of its devotees. » (V. Lee, « E. P. W. » : 264). En fait, ce que déteste Lee, ce sont les manifestations exagérées des suffragettes, pouvant donner une image négative de leur mouvement : « The large protest marches [...] led to jail terms, hunger strikes, and the horrors of forcible feeding. » (Showalter [1977], 1999: 219). C'est aussi ce qu'écrit Colby : « Her own suspicions of fanatic, neurotic women and the extremes to which feminism could drive one. » (Colby, 2003 : 274). Mais les critiques sont unanimes à reconnaître ses mérites, non seulement à cause de son écriture, mais aussi à cause de son engagement en faveur de l'amélioration de la condition féminine :

We know that Lee was not unsympathetic to women's causes. She instructed working-class girls and spoke in favor of women's right to vote. She shrank from the suffragettes's militant methods, but still defended women's right to vote as a historical necessity. (Zorn, 2003: 88)

Zorn mentionne le bénévolat de Vernon Lee auprès des jeunes ouvrières, en matière d'éducation. C'est aussi ce que rapporte Gunn : cette dernière séjourne chez Emily Ford, en 1884 et 1886, près de Leeds, et que c'est pendant cette période qu'elle découvre, en sa compagnie, la condition des femmes employées dans les usines du nord de l'Angleterre (Leeds, Newcastle)⁴⁰⁰. Les Ford sont des philanthropes, qui oeuvrent au bien-être des déshérités : « Emily Ford took her [Vernon Lee] to visit an evening school, or club, which was a kind of heirloom in the Ford family » (Gunn, 1964 : 116). Or, c'est en 1884 que Lee publie *Miss Brown*, dans lequel elle dévoile son éthique utilitariste. En effet, Anne fait la connaissance de Mary et Marjory Leigh, qui font partie de l'univers social de son cousin, Richard Brown. C'est en compagnie des sœurs Leigh que la jeune héroïne découvre les problèmes sociaux, dans une Angleterre riche et industrialisée, ainsi que leurs effets négatifs sur le prolétariat anglais. Anne devient alors une « prosélyte » acharnée du socialisme (V. Lee, *M. B.* II : 157).

De toute évidence Anne Brown est le porte-parole de Vernon Lee. D'ailleurs, dans le roman, Richard Brown est le politicien socialiste, dont l'original est George

³⁹⁹ Voir P. Gunn, 1964 : 4; V. Colby, 2003: 273-45; C. Zorn, 2003 : 81-7.

⁴⁰⁰ Consulter P. Gunn, 1964 : 116.

Bernard Shaw (1856-1950), comme on le constate à travers le propos de l'un des esthètes préraphaélites, Thaddy o'Reilly : « He [Richard Brown] is a tremendous Radical, goes in for disestablishment, secular teaching ; an awful fellow for education and paupers » (Lee, *M. B.* II : 12). Gunn rapporte que Vernon Lee a fait la connaissance de George Bernard Shaw, dont elle parle en termes élogieux. Elle a lu la collection *Fabian Essays in Socialism* de Shaw (1889)⁴⁰¹. En outre, Gunn traduit l'admiration que Shaw manifeste à l'égard de l'éminente Victorienne: « Vernon Lee is English of the English... I take off my hat to the old guard of Victorian cosmopolitan intellectualism, and salute her as the noblest Briton of them all. » (Gunn, 1964 : 2). Vernon Lee est très intéressée par les problèmes sociaux de son époque. On comprend donc pourquoi le droit de vote pour les femmes est considéré comme « une nécessité historique » par Vernon Lee. Bien entendu, l'éducation est une priorité pour elle, dans la mesure où le savoir contribue au développement intellectuel et identitaire de l'individu. Cela est particulièrement valable pour les femmes, puisque l'éducation leur permet de prendre conscience de la place qu'elles peuvent acquérir dans la société. On constate donc que Lee adhère complètement au programme des féministes de son époque, même si elle ne milite pas sur les places publiques. C'est pourquoi elle utilise son écriture pour soutenir leur mouvement vers la différence sexuelle, comme il a été démontré.

Toutefois, il convient de préciser que les « filles de la Décadence » ne sont pas des cas isolés, dans le combat qu'elles mènent pour la liberté de leur expression féminine. On peut même dire que cette lutte a une dimension internationale, comme le rapporte Showalter :

In France, the *femme nouvelle* was often caricatured as a *cerveline*, a dried-up pedant with an oversized head; an androgynous flat-chested *garçonnet*, more like a teenage boy than a woman; or a masculine *hommesse*. Alarmed by the wave of feminist activity which swept France from 1889 to 1900, including twenty-one feminist periodicals and three international congresses; and the highly publicized decline in the national birthrate, doctors, politicians, and journalists united in condemnation of the New Woman and in celebration of the traditional female role. (Showalter [1990], 1992 : 39)

⁴⁰¹ G. Bernard Shaw, *Fabian Essays in Socialism*. London : Walter Scott, 1889. Elle lègue également cette collection d'essais à la bibliothèque du British Institute de Florence.

Showalter parle du mouvement féministe français, qui se développe considérablement, pendant les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle, bien que les militantes se heurtent à des difficultés. Elle écrit « *femme nouvelle* », traduction française de « New woman », dont le concept apparaît à la même époque, en Angleterre (« By 1894, the New Woman was [...] a familiar term. Sydney Grundy's play *The New Woman* appeared that year. » [Showalter, 1992: 171]). Showalter met l'accent sur l'image caricaturale de la femme, « cerveline », « garçonnet », « hommesse » (*sic*). D'ailleurs, les activités des militantes féministes sont relatées dans la presse (« twenty-one feminist periodicals »). L'évolution du mouvement est également perçue à travers sa dimension internationale (« three international congresses »). Dans le panorama historique du féminisme de la fin-de-siècle, trois congrès internationaux sont organisés par les féministes, en 1889 (à Paris), en 1890 (à Berlin), et 1893 (à Zurich)⁴⁰². Elles revendiquent les droits des femmes à l'éducation, au mariage égalitaire, au divorce, à l'égalité dans le travail, et au droit de vote. Autrement dit, dans le monde entier, les voix féminines s'élèvent pour revendiquer leurs droits à la différence sexuelle.

Il semble que Vernon Lee soit au courant de cette évolution, chez les féministes françaises. En effet, elle leur emprunte une expression française, *La Femme* (« all our literature about *La Femme* » [V. Lee, « E. P. W.] » : 294). Sans doute pense-t-elle à Germaine de Staël (1766-1817)⁴⁰³ et George Sand⁴⁰⁴ (née Aurore Dupin, 1804-1876), qui font elles aussi l'objet de critiques virulentes, parce qu'elles défendent la cause des femmes, et militent en particulier pour le progrès de la condition féminine. Rachel Mesch fait une intéressante étude concernant « les femmes de lettres » françaises de la fin-de-siècle :

The Woman's writer's reputation had suffered throughout the nineteenth century. [...] The woman writer surfaced in turn as a symbol of the transgression of woman's traditional domestic role. The emergence of a mass print culture contributed to the sullied image of the *femmes de lettres*, allowing images and stereotypes to infiltrate the public imagination increasingly quickly and effectively. (R. Mesch, 2006: 2)

⁴⁰² <http://clio.revues.org/index9112.html>

⁴⁰³ Comme il a été démontré, Germaine de Staël est l'égérie pour la génération de Mathilda Paget, qui conseille à Violet de suivre l'exemple de cette femme de lettres célèbre : « My mother had made up her mind that I had to become, at the very least, another De Staël. » (V. Lee, *The Handling of Words* : 301)

⁴⁰⁴ Vernon Lee mentionne le nom de George Sand, dans la Préface à *The Prince of the Hundred Soups* : 5. (Voir *supra* : Introduction de notre thèse, p. 25).

Comme en Angleterre, « la guerre des sexes » a lieu en France, à la fin du XIX^{ème} siècle (« The Women Writer's reputation had suffered throughout the nineteenth century »). En règle générale, le rôle de la femme est limité à la sphère domestique, selon Rachel Mesch. Aussi, les *femmes de lettres* sont fustigées (« a symbol of the transgression of woman's traditional role »). En outre, selon Rachel Mesch, elles sont caricaturées par Henri Daumier :

In 1844, for example, Henri Daumier published a series of forty images of women writers called the « bas-bleus »⁴⁰⁵ in the satirical paper *Le Charivari*. These images made direct reference to Germaine de Staël and George Sand while also depicting every day women abandoning the home front for intellectual pursuits. (R. Mesch, 2006. 2)

Madame de Staël exprime son expérience de la passion, son engagement en faveur de la liberté de penser, et surtout ses revendications féministes, dans son oeuvre, en particulier dans ses romans, *Delphine* (1802) et *Corinne* (1807). Quant à George Sand, elle est une idéaliste, qui adhère au socialisme et s'enthousiasme pour la Révolution de 1848, comme elle l'écrit dans *Histoire de vie* (1854). Mais, dans sa création littéraire, elle défend aussi les droits de la femme à la dignité, en dénonçant l'hypocrisie et la pression que la société exerce sur la femme, dans *Indiana* (1832), par exemple. Germaine de Staël et George Sand sont caricaturées par Henri Daumier, comme le sera plus tard Vernon Lee par Max Beerbohm.

Sans aucun doute, Vernon Lee réussit à marquer sa différence et à acquérir sa place dans la tradition littéraire féminine. Tel est aussi l'objectif des femmes-écrivains qui s'attaquent à cette tâche, pour briser la discrimination sexuelle dont elles sont victimes. Faute d'éditeurs, les femmes-écrivains de l'époque victorienne doivent recourir aux magazines anglais ou américains, des magazines avant-gardistes comme *The Savoy*, *Atlantic Monthly*, *Harper* et *The Yellow Book*⁴⁰⁶. A part quelques exceptions, elles n'ont pas la faveur d'être publiées ultérieurement ou de figurer dans

⁴⁰⁵ « Daumier's woman of ideas 'opportunistically' [used] her fame to satisfy unnatural sexual appetites». R. Mesch cite Janis Bergman-Colter, *Women of Ideas in French Art, 1830-1848*. New Haven: Yale University Press, 1995: 67.

⁴⁰⁶ Voir E. Showalter, 1993 : viii.

une anthologie. Vernon Lee réussit à faire publier *Miss Brown* (en trois volumes), par exemple, par William Blackwood. Cette difficulté explique que leurs œuvres ne passent pas à la postérité.

Nous pouvons donc conclure que la modernité, dans l'œuvre de Vernon Lee, dépasse la vision baudelairienne (Voir *supra* : 30). S'il est vrai que son écriture s'inscrit dans le cadre de la Décadence, par le choix de ses thèmes symboliques, particulièrement dans ses contes fantastiques, elle réagit en « fille de la Décadence » (Showalter). Effectivement, notre étude a contribué à mettre sa « différence » en lumière. D'une part, Lee s'est démarquée en exposant ses théories, dans le domaine de la critique littéraire : forme et expression. Dans ce domaine, son esprit innovateur s'est tourné vers les découvertes scientifiques (psychologie et critique littéraire), ce qui lui a permis de dépasser les horizons pessimistes de l'imaginaire décadent, en mettant en relief les motivations profondes d'une femme-écrivain post-romantique. Cela constitue pour elle « a new province » (Fielding).

D'autre part, l'écriture leeienne lie esthétique et éthique, à travers sa révolte contre l'idéologie des préraphaélites. Son conflit avec « l'esprit décadent » est sa façon de manifester son engagement de féministe, dans une société patriarcale. Et son combat est mené pour la reconnaissance des vraies valeurs de la femme, face à l'antiféminisme dominant. Dans cette deuxième partie, nous avons également mis en évidence l'implication de Vernon Lee dans l'engagement féministe, à travers son écriture politique de la différence sexuelle. C'est un grand pas dans la longue marche vers l'égalité des sexes, compte tenu des limitations de la liberté de la femme, tant sur le plan sociétal que dans le domaine littéraire. Aussi pouvons-nous nous demander dans quelle mesure la vision leeienne du futur de la femme trouvera écho au XX^{ème} siècle. Pour cela, nous ferons une étude de la critique féministe, en puisant aux sources de la création du concept de l'« écriture féminine », à partir des ouvrages-clés tels que *A Room of One Own* de Virginia Woolf (1929), *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, et *Le rire de la Méduse* (1979) d'Hélène Cixous. C'est aussi sous l'éclairage de Julia Kristeva, Luce Irigaray, et Elaine Showalter que nous montrerons la modernité de la pensée et de l'écriture féminine de Vernon Lee. En outre, nous accorderons une grande attention à la philosophie de Jacques Derrida, dont l'écriture inspire les critiques

féministes dans les années 1970, par exemple *L'écriture et la différence* (1967), et *Marges de la Philosophie* (1972).

PARTIE III

VOIE DE LA SUBVERSION

We do not really know what women *are*.
(Vernon Lee,
« The Economic Parasitism of Women »: 294)

On ne naît pas femme : on le devient.
(Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*. Tome II : 13)⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ S. de Beauvoir. *Le deuxième sexe*. Tome II : « L'expérience vécue ». Paris : Editions Gallimard, 1949.

Féminisme et subversion dans l'oeuvre de Vernon Lee

Le regard que les femmes-écrivains de la fin-de-siècle « décadente » portent sur la condition féminine est perçu à travers les paradigmes : femme, féminin, féminité, féministe, féminisme, et antiféminisme. Il est relatif à la quête identitaire, facteur déterminant pour les Victoriennes, tant sur le plan personnel que sur le plan littéraire. Pour Vernon Lee, les oppositions binaires caractéristiques du discours patriarcal sont stériles. En effet, elles ne contribuent qu'à accentuer le fossé des mentalités: « The inevitable harping on what [...] must or must not be done, said or thought by women, because they are not men (women ! women ! everlastingly women !) [...] produced a special feeling, pervading, overpowering, unendurable » (V. Lee, « E. P. W. »: 267). Ses paroles traduisent la condamnation de l'« histoire des discours » (Foucault), en l'occurrence celle des sexistes victoriens.

Il est important de noter que le mouvement de libération de la femme, à la fin du XIX^{ème} siècle, a un lien étroit avec la conception d'un autre discours, qui vient contrecarrer celui des phalocrates. On assistera alors à la naissance d'une écriture exprimant les aspirations profondes de la femme, comme chez Vernon Lee, Sarah Grand, George Egerton, Kate Chopin, et Olive Schreiner, parmi tant d'autres. Une évolution de cette écriture se fera tout au long du XX^{ème} siècle. En parallèle, la critique féministe naîtra à travers l'écriture de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle. Les années 1960 et 1970 verront l'éclosion de nouvelles théories de la critique féministe, avec Elaine Showalter, Hélène Cixous, Luce Irigaray, et Julia Kristeva. Le concept de l' « écriture féminine » sera défini par Hélène Cixous, dans *Le rire de la Méduse* (1979). Aussi, en premier lieu, il sera nécessaire d'élargir les bases sémantiques et épistémologiques du terme « modernité », dans le contexte du féminisme. Ensuite, nous démontrerons comment établir les « configurations de la femme et de la modernité »⁴⁰⁸. Cela nous permettra d'aborder le

⁴⁰⁸ Ces termes sont empruntés à Alice A. Jardine, *Gynesis – Configurations of Women and Modernity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

point le plus important de notre thèse : si l'écriture de Vernon Lee est influencée par le Romantisme, c'est avant tout une écriture libérale et subversive. C'est pour cette raison que nous analyserons deux points importants : l'idéologie qui sous-tend son écriture, et la stratégie sripturale qu'elle emploie dans ses textes.

Vernon Lee réagit contre toutes les représentations négatives et essentialistes de la féminité, en particulier celle de « l'éternel féminin ». Elle dépeint des femmes affrontant leur destin avec une grande force de caractère : dans sa fiction réaliste, Miss Brown et Lady Tal ne sont pas assujetties aux hommes (« women not made for men but for humankind » (V. Lee, *M. B.* II : 309). Aussi, nous nous proposons de montrer que le féminisme est lié au concept de « l'écriture féminine », tel qu'il est défini par Hélène Cixous, dans *Le rire de la Méduse* (1975). Dans le chapitre 1, nous montrerons que l'écriture de Vernon Lee est une écriture féminine de l'identité sexuelle, à travers l'éclairage de la critique féministe du XX^{ème} siècle, avec Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Toril Moi, et Luce Irigaray. Nous nous appuierons aussi sur les études d'érudits de la culture fin-de-siècle, tels qu'Eric Trudgill, Joan Perkin, Talia Schaffer, Sally Ledger et Scott MacCraken.

Le chapitre 2 sera consacré à l'étude de l'écriture subversive de Vernon Lee, révélant les distorsions entre l'histoire de la femme et la réalité. Nous élargirons le sens de la modernité dans le contexte de la critique des années 1970 et 1980, notamment avec Roland Barthes. Et « la question de la femme » sera examinée à travers la théorie de la déconstruction de Jacques Derrida, révélant une autre vérité de la féminité.

Chapitre 1

Vernon Lee : « Une écriture féminine » de l'identité sexuelle

Pour Vernon Lee, l'identité sexuelle de la femme doit dorénavant s'énoncer, non en termes d'oppositions sexuelles, mais en termes du droit à la différence. Il s'agit en effet de lire le mot « femme » dans une nouvelle sémantique, comme le souligne Joan Wallach Scott : « 'Gender' as a substitute for 'women' is also used to suggest that information about women is necessarily information about men, that one implies the study of the other. » (J. W. Scott, 1986 : 1056). En d'autres termes, il faut rejeter les oppositions binaires (homme/femme, supérieur/inférieur), établir le droit à la différence, et l'égalité sexuelle, comme le font les théoriciennes féministes du XX^{ème} siècle, Virginia Wolf, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Julia Kristeva, et Luce Irigaray. En premier lieu, c'est ce que nous montrerons dans l'étude de l'historique de l'espace graphique féminin, au carrefour des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, d'une part, et à travers l'analyse du concept de l' « écriture féminine », d'autre part. Ainsi, nous examinerons l'évolution de la critique féministe, en nous basant sur les théories de Virginia Woolf (*A Room of One's Own* [1929], 1959), de Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*, 1949)⁴⁰⁹, de Kate Millet (*Sexual Politics*, 1970), d'Hélène Cixous (*Le rire de la Méduse*, 1975), de Toril Moi (*Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory* [1985], 2001)⁴¹⁰, de Joan Wallach Scott (*Gender : a Useful Category of Historical Analysis*, 1986), d'Elaine Showalter (*Daughters of Decadence*, 1993 ; et « Towards a Feminist Poetics, 2001 »⁴¹¹), et de Christa Zorn (*Vernon Lee : Aesthetics, History, & the Victorian Female Intellectual*, 2003). Afin de cerner au mieux l'idéologie de la société fin-de-siècle, nous nous référerons à Talia Schaffer, (*The Forgotten Female Aesthetes*.

⁴⁰⁹ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949, en deux tomes). Tome I: « Les faits et les mythes ». Paris: Editions Gallimard, 1949. Renouvelé en 1976. Tome II: « L'expérience vécue ». Paris: Editions Gallimard, 1949.

⁴¹⁰ T. Moi, *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory* (1985). London and New York : Routledge, 2001.

⁴¹¹ E. Showalter, « Towards a Feminist Poetics » (1979), in *Modern Literary Theory*. P. Rice et P. Waugh (Editors). London : 4th Edition published by Arnold, 2001 : 146-155.

Literary Culture in Late-Victorian England, 2000). Nous redécouvrons l'écriture leeeienne sous leur éclairage, afin de mettre en évidence le caractère avant-gardiste de cette femme-écrivain de la « Décadence ».

D'autre part, nous concentrerons notre attention sur l'essai de Vernon Lee, *Gospels of Anarchy* (1908), en particulier le chapitre, « The Economic Parasitism of Women », qui illustre bien l'écriture de la modernité, à travers sa problématique de la « question de la femme » (« the Woman Question ») axée autour du concept « gender ». A l'appui du point de vue de Vernon Lee, nous citerons le témoignage de Sarah Grand, dans son article, « The New Aspect of the Woman Question » (1894), publié par Sally Ledger et Roger Luckhurst (*The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History C. 1880-1900* [2000]).

Pour éclairer les origines et le développement de l'attitude des Victoriens face à la sexualité, nous nous référons à Eric Trudgill (*Madonnas and Magdalens. The Origins and Development of the Victorian Sexual Attitudes*, 1976)⁴¹², et Joan Perkin (*Women and Marriage in Nineteenth-Century England*, 1989), et Patricia Pulham (« A transatlantic Alliance : Charlotte Perkins Gilman and Vernon Lee », 2003).

I.1 – Bref historique de l'espace graphique féminin

Comme il a été démontré précédemment il existe une « relation étroite entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle », particulièrement dans le domaine littéraire (Peylet, 1994 : 12-3). Voir l'Introduction, *supra* : 12). C'est sans doute ce qui conduit Elaine Showalter à considérer les femmes-écrivains de la fin-de-siècle comme les liens manquant entre l'Age d'Or des femmes-écrivains de la période victorienne – les sœurs Brontë, George Eliot, Mrs Gaskell –, et l'ère nouvelle du modernisme féministe, avec Virginia Woolf (1882-1941), et Katherine Mansfield (1888-1923) en particulier (« They are the missing links. » [Showalter, 1993 : viii]). L'émergence de la critique féministe coïncide avec l'avènement du modernisme⁴¹³. En fait, elle naît après la première guerre mondiale. Dans les foyers ou dans les entreprises, les femmes ont remplacé les hommes partis à la guerre. Beaucoup ont continué leurs activités dans la sphère publique, après

⁴¹² E. Trudgill, *Madonnas and Magdalens. The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*. London: Heinemann, 1976.

⁴¹³ Le concept du « Modernisme » a été défini dans l'Introduction (voir *supra* : 39).

1918. C'est le constat de Roland Marx : « L'année 1914 avait été celle de vives tensions [...]. Toute la structure sociale se modifie [...]. Le travail féminin progresse et 7 300 000 femmes sont au travail en 1918. » (R. Marx, 1996 : 249-50). D'où un impact sur le rôle des femmes dans les milieux socio-économique et culturel.

La guerre est donc à l'origine d'une profonde transformation des mentalités et des mœurs, reflétée à travers l'histoire et la littérature. L'art d'écrire la nouvelle se développe pendant l'ère moderne, avec des écrivains tels que James Joyce (1882-1914), David Herbert Lawrence (1885-1930), Virginia Woolf (1882-1941), et Katherine Mansfield (1888-1923). Le thème de la sexualité est exploité dans *Ulysses* (J. Joyce, 1922), ou dans *Lady Chatterley's Lover* (D. H. Lawrence, 1921), ou dans *Mrs Dalloway* (V. Woolf, 1925), ou encore dans *Bliss and Other Stories* (K. Mansfield, 1920). Dans ces nouvelles, l'accent est mis sur la relation conflictuelle entre l'homme et la femme. Aussi peut-on dire que la modernité est à l'origine de la mise en discours de la femme : « Gender becomes a way of denoting cultural constructions – the entirely social creation of ideas about appropriate roles for women and men. » (J. W. Scott, 1986 : 1056). Nous rappelons ici que le statut des femmes dans la société fait l'objet de l'étude des « Gender Studies », dans le monde anglo-saxon des années 1970 (Voir l'Introduction, *supra* : 36). On distingue deux principaux courants de la critique féminine : la critique féministe anglo-américaine, et la critique féministe française.

En 1929, Virginia Woolf (1882-1941) publie *A Room of One's Own*, à la suite de ses conférences traitant des problèmes posés aux femmes-écrivains du XIX^{ème} siècle : « This essay is based upon two papers read to the Arts Society at Newnham and to the Odtta at Girton in October 1928. The papers were too long to be read in full, and have since been altered and expanded. » (Woolf [1929], 1959: 5). La thématique de cet essai est axée autour de l'assujettissement intellectuel de la femme, lorsqu'elle n'a pas l'indépendance financière : « All I can do was to offer you an opinion upon one minor point – a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction. » (Woolf [1929], 1959: 6). Pour sa part, Showalter reprend cette idée de la façon suivante :

In *A Room of One's Own*, Virginia Woolf argued that economic independence was an essential precondition of an autonomous women's art. Like George Eliot before her, Woolf also believed women's literature held the promise of a

‘precious spaciality’, a distinctly female vision. (Showalter, dans Rice and Waugh [1979], 2001: 152-3)

Dans *A Room of One's Own*, la problématique de Virginia Woolf est axée autour d'un nouvel espace graphique dans la littérature féminine («the promise of a 'precious spaciality' »). Cette remarque à propos de George Eliot est applicable à Vernon Lee, si l'on se réfère à son étude sur la place de la femme dans la société : «The real importance of what is known as the Woman Question » (V. Lee, « E. P. W. » : 263). Cette dernière réfute la vision androcentrique d'une époque visant à assujettir la femme en la maintenant dans le « parasitisme économique » de la « cage dorée ». La voix de Woolf fait écho à celle de Lee, déclarant que la libération de la femme dépend de l'acquisition de sa place dans la structure économique de la société. Le titre choisi par Woolf, *A Room of One's Own*, présente une image révélatrice du désir d'indépendance de la femme-écrivain. Cette « chambre » a en effet un sens métonymique : l'isolement est loin d'être une assignation à résidence ; au contraire, elle offre une protection contre toute pression et oppression, à la femme-écrivain qui peut enfin écrire et décrire son Moi, c'est-à-dire revendiquer son identité sexuelle. Or, c'est cette idée fondamentale que Vernon Lee développe dans son « The Economic Parasitism of Women » (Chapitre IX de *Gospels of Anarchy*, 1908). C'est un ouvrage-phare mettant en relief l'esprit avant-gardiste de cette « New Woman » écrivain de la fin-de-siècle victorienne, qui croit en l'émancipation de la femme et milite en faveur de la reconnaissance de ses droits. Sa pensée a certainement influencé celle de Virginia Woolf, puisque *Gospels of Anarchy* a été publié vingt-et-un ans avant *A Room of One's Own*.

Sur ce point, deux critiques féministes contemporains nous fournissent leur témoignage : Talia Schaffer et Christa Zorn. Dans *The Forgotten Female Aesthetes. Literary Culture in Late-Victorian England* (2000), Talia Schaffer écrit : « Woolf [...] read the work of the older generation of women [...], Elisabeth Robins, Vernon Lee (Violet Paget), and May Sinclair. » (Schaffer, 2000 : 194). Zorn adhère à son point de vue : « Lee herself came to influence other critics : from Bernhard Berenson to Roger Fry and even Virginia Woolf. In her reviews, Woolf [...] was impressed by her enthusiasm and erudition. » (Zorn, 2003 : 10). On peut donc inclure l'écriture de Vernon Lee dans cet espace-écriture ouvert sur la réalité de la femme (« a 'precious

spaciality', a distinctly female vision »), au tournant du XX^{ème} siècle. La pensée leeeienne, en parfaite correspondance avec une épistémè que Showalter décrit comme phénomène socio-culturel de la fin-de-siècle, dans *Daughters of Decadence*, est généalogique.

Comme il a été démontré ci-dessus, le rôle de la femme devient considérable dans la sphère publique, lorsqu'éclate la première guerre mondiale. Cette évolution s'accroît davantage pendant la seconde guerre mondiale. L'opposition sphère féminine (sphère domestique) et sphère masculine (sphère publique et économique) théorisée au cours des siècles, en particulier au XIX^{ème}, est battue en brèche par l'implication croissante des femmes dans la vie économique et sociale. Au cours des deux guerres mondiales, elles accèdent en effet aux métiers d'infirmières, ou de travailleuses sociales, ou encore d'enseignantes, par exemple. Toutefois, R. Marx note la discrimination sexuelle existant dans le travail : « La deuxième guerre mondiale a contribué au rapprochement des revenus [...]. Malgré de bonnes intentions fréquemment exprimées [...] les rétributions des femmes sont restées inférieures à celles des hommes, à travail égal. » (R. Marx (1980], 1996 : 306). Les féministes dénoncent les préjugés sexistes contre les femmes.

Après la seconde guerre mondiale, la critique féministe prend une dimension nouvelle. Parmi les théoriciennes françaises figure Simone de Beauvoir (1908-1986), pionnière dans ce domaine. Dans *Le deuxième sexe*, publié en 1949, elle dénonce le « parasitisme économique des femmes », comme l'ont fait Vernon Lee, dans *Gospels of Anarchy* (1908) et Virginia Woolf, dans *A Room of One's Own* (1929).

La malédiction qui pèse sur la femme vassale, c'est qu'il ne lui est permis de rien faire : alors, elle s'entête dans l'impossible poursuite de l'être, à travers le narcissisme, l'amour, la religion. Productrice, active, elle reconquiert sa transcendance. (de Beauvoir, 1949. Tome II: 521)

Simone de Beauvoir présente ainsi l'image de la femme, perçue à travers le mythe de l'« éternel Féminin » révélant sa tendance au « narcissisme ». Oisive, elle n'a d'autre préoccupation que sa beauté. Souvent délaissée, elle s'abandonne à sa quête de l'amour. C'est le cas dans *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal. La théoricienne parle des personnages féminins dédoublés dans ce roman: Mme de Rênal représente la femme

capable de tendresse maternelle envers l'homme qu'elle aime, et elle est opposée à la cruelle Mathilde de la Mole. En outre, de Beauvoir étudie la psychologie des femmes dans la société patriarcale, à travers le regard des écrivains masculins. Son écriture est une étude sociocritique de l'époque de Stendhal, dans la mesure où elle remet en question le rôle des femmes dans la société. Leur éducation fait d'elles des épouses désœuvrées, qui restent dans l'ombre de leurs époux : c'est le rôle du « deuxième sexe ». Ainsi, les réalités de la vie leur échappent. Par contre, lorsqu'une chance leur est donnée de trouver leur place dans le monde du travail, elles deviennent « productives » et « reconquièrent leur transcendance ». *Le deuxième sexe* est une virulente sociocritique, qui provoque un scandale à sa parution. En fait, cet essai peut être lu comme le manifeste du féminisme français.

Dans les années 1960, c'est en Amérique qu'on note l'abondance des écrits dans le domaine de la critique littéraire. Toril Moi fait ce constat, dans *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory* (1985):

This cultural/political battle is both through institutions changes and through the medium of literary criticism. For many feminist critics, a central problem has therefore been that of uniting political engagement with what is conventionally regarded as « good » literary criticism. (Toril Moi 1[985], 2001: 23)

Outre Virginia Woolf et Simone de Beauvoir, Toril Moi cite Katharine M. Rogers (*The Troublesome Helpmate*, 1966), Mary Ellmann (*Thinking about Women*, 1968) et Kate Millet (*Sexual Politics*, 1970). En outre, elle note l'influence de Simone de Beauvoir⁴¹⁴ sur Kate Millet : « Kate Millet's views of patriarchal politics are obviously deeply influenced by Simone de Beauvoir's pioneering analysis in *The Second Sex*. » (T. Moi [1985], 2001: 25). Concernant le mariage, par exemple, Kate Millet fait référence à Simone de Beauvoir, dénonçant l'inégalité sexuelle, dans *Sexual Politics* (« a peculiar domestic bliss, such as Simone de Beauvoir describes in another context as one of the 'comedies of love.' » [Millet 1[970], 2000 : 171]). Pour Millet, les aspirations des « New Women » bouleversent le système patriarcal: « The term 'sexual revolution' [...] in the context of sexual politics, truly revolutionary change must have bearing on that political

⁴¹⁴ Le livre de S. de Beauvoir est traduit en anglais sous le titre *The Second Sex*. Traduit du français par H. M. Parshley. Hammondsworth : Penguin, 1968 et 1974 (T. Moi, 2001 : 25).

relationship between the sexes. » (Millet, [1970], 2000: 61). Les termes « sexual politics » ont une connotation très forte, dans la mesure où naît une écriture politique, engagée dans la conquête de la liberté de la femme. En fait, la définition de « sexual politics » par Millet est liée à celle de « sexual revolution », c'est-à-dire la fin de la subordination de la femme, déterminée par les institutions : « Since the state affairs defined there as patriarchy had obtained for so long and with such universal success, there seemed little reason to imagine it might alter. Yet it did. » (Millet [1969], 2000 : 61).

En France, ce n'est qu'à partir des années 1970 que se produit le développement de la philosophie beauvoirienne, grâce à l'adoption « d'une démarche plus résolument féministe et psychanalytique » par la revue *Tel Quel* (Eterstein, 1998 : 430)⁴¹⁵. Cette revue se compose d'un groupe de collaborateurs réguliers : Philippe Sollers (l'un des fondateurs de *Tel Quel* en 1960), Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida, et Jacques Lacan (Eterstein, 1998 : 430). D'autre part, Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva sont les piliers de la critique féministe. Leurs travaux se concentrent sur l'écriture et le langage des femmes-écrivains : par exemple, *La Jeune Née* (1975) et *Le Rire de la Méduse* (1975) d'Hélène Cixous ; *Ce Sexe qui n'en est pas Un* (1985) de Luce Irigaray ; et *Désir dans le Langage : une Approche Sémiotique de la Littérature et de l'art* (1980) de Julia Kristeva. Ces trois auteurs sont « fortement redevables à la lecture (post) structuraliste de Freud par Lacan » (Toril Moi [1985], 2001 : 98. Notre traduction). En fait, les critiques féministes français ont été influencés par les théories du post-structuralisme qui naît dans les deux décennies de 1950 à 1970, la sémiotique et la déconstruction.

Dans notre étude du problème de l'écriture, nous nous référerons à la sémiotique dans les écrits de Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture* [1953], 1972), et à la déconstruction, avec ceux de Jacques Derrida (*L'écriture et la différence*, 1967)⁴¹⁶. Et concernant la création d'une écriture nouvelle, « l'écriture féminine », nous nous appuyons sur l'essai d'Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse » (1975), et ceux d'Elaine Showalter, *A Literature of their Own : British Women Novelists from Brontë to Lessing* ([1977], 1999) et « Towards a Feminist Poetics » ([1979], 2001).

⁴¹⁵ C. Eterstein (Ed.), *La Littérature française de A à Z*. Paris : Hatier, 1998.

⁴¹⁶ J. Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris : Editions du Seuil, 1967.

1.2 – Etude du concept de l' « écriture féminine »

A travers sa dénonciation de la discrimination sexuelle dans la société victorienne de la fin-de-siècle (Voir *supra* : Partie II, Chapitre 3), l'objectif de Vernon Lee est d'écrire autrement en parlant de la « femme nouvelle » sans crainte de l'échec et sans complexe d'infériorité. La théoricienne la décrit sous les traits de la femme indépendante, la « New Woman », Lady Tal. L'indépendance de la femme ne peut être garantie que par un statut social équitable, c'est-à-dire l'égalité sexuelle dans le travail, comme le montrent Vernon Lee, dans « The Economic Parasitism of Women » (*Gospels of Anarchy*, 1908), et Virginia Woolf, dans *A Room of One's Own* (1929).

La problématique de l'émancipation de la femme est aussi celle de Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949). Ainsi se pose la question de l'écriture, dès la fin du XIX^{ème} siècle et tout au long du XX^{ème} siècle. Dans son ouvrage, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Roland Barthes affirme qu'il existe un lien entre histoire et écriture :

Ainsi le choix, puis la responsabilité d'une écriture désignent une Liberté, mais cette Liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'Histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné (Barthes [1953], 1972 : 19).

Selon Barthes, « la pression de l'Histoire et de la Tradition » influencent hautement l'œuvre d'un écrivain. Cela est particulièrement vrai pour la fin du XVIII^{ème} siècle et le début du XIX^{ème} siècle. Il précise également que « le langage » (et donc l'écriture) « n'est jamais innocent ». C'est en effet sous l'angle d'une idéologie libertaire que l'on voit l'éclosion d'une littérature sociale, pendant ces deux périodes. Une nouvelle façon d'écrire et « une nouvelle problématique du langage littéraire » sont donc nécessaires, comme le souligne le sémiologue.

C'est cet objectif que se fixe Hélène Cixous, en 1975 où elle étudie la possibilité d'une créativité féminine, à travers un langage féminin, développant le concept de l'« écriture féminine », dans « Le rire de la Méduse » :

Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture,

dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps.
(Cixous, 1975 : 39)

Cixous présente ici un discours nouveau sur la femme (« que la femme écrive de la femme »). C'est un discours féminin, qui dépasse le discours sur l'homme et son désir d'assujettissement de la femme. Que fera désormais la femme-écrivain ? Elle donnera la liberté d'expression à son écriture. Il convient de souligner que la voie de la libération est l'héritage que les « filles de la Décadence » laissent aux femmes-écrivains du XX^{ème} siècle. Ce point de vue est confirmé par Cixous, dans *Le rire de la Méduse* : « Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, – de son propre mouvement » (Cixous, 1975 : 39). C'est pour cette raison que Toril Moi affirme que Cixous est pionnière dans le domaine de la critique féministe : « It is largely due to the efforts of Hélène Cixous that the question of an *écriture féminine* came to occupy a central position in the political debate in France in the 1970s. » (T. Moi [1985], Rpt. 2001: 102). Et dans *Subversive Intent* (1990), Susan Rubin Suleiman adhèrera à son point de vue, soulignant l'importance d'un tel essai, véritable manifeste du féminisme : « Her [Cixous's] famous essay, 'Le rire de la Méduse' ('The Laugh of the Medusa,' (1975), is the closest thing to an avant-garde manifesto written from an explicitly feminist perspective. » [Suleiman, 1990: 17])⁴¹⁷.

Pour Cixous, il est nécessaire que « la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture ». Sa théorie est un véritable défi au langage « phallogocentrique », pour reprendre le terme de Jacques Derrida⁴¹⁸. Dans *Eperons. Les styles de Nietzsche* (1978), Derrida définit le phallogocentrisme comme la tendance à tout ramener à la symbolique du phallus, privilégiant l'homme par opposition à la femme : « La femme est condamnée, abaissée et méprisée comme figure ou puissance de mensonge. La catégorie de l'accusation est alors produite au nom de la vérité, de la métaphysique dogmatique, de l'homme crédule qui avance la vérité et le phallus comme

⁴¹⁷ S. R. Suleiman, *Subversive Intent*. Cambridge : Harvard University Press, 1990.

⁴¹⁸ « Phallogocentric. A term invented by the French philosopher Jacques Derrida. It is a conflation of *phallogocentric* ('phallus-centered') and *logocentric* ('word-centered'; epistemologically, 'truth-centered'). [...] Applied to, for example, society, it denotes one which controls or attempts to control by means of sexual/social influence and power. Thus a patriarchal society would be predominantly logocentric as well as phallogocentric. Post-structuralists would describe modern Western society (or some aspects of such societies) as phallogocentric. » (J. A. Cuddon, 1992: 704)

ses attributs propres. » (Derrida, 1978 : 78). Aussi Derrida dénonce-t-il ainsi l'idéologie de la société patriarcale: « Les textes – phallogocentriques – écrits depuis cette instance sont très nombreux. » (Derrida, 1978 : 78). Pour notre part, nous ferons une étude précise du phallogocentrisme, dans le chapitre 2.2.

Showalter fait écho à Derrida en faisant remarquer que c'est cette idéologie sexiste qui a relégué les femmes-écrivains de la fin-de-siècle « décadente » au second plan du panorama littéraire, où elles ont été longtemps « négligées », voire « oubliées », (Showalter, 1993 : viii. Notre traduction). En outre, la théoricienne considère qu'elles méritent bien leur place dans « la généalogie du modernisme » (Showalter, 1993: viii Notre traduction). Son point de vue rejoint celui de Barthes, lorsqu'il affirme que « la liberté » d'écrire « n'a pas les mêmes limites, selon les différents moments de l'Histoire. » (Barthes [1953], 1972: 314). La pensée de Derrida et celle de Cixous sont applicables aux « filles de la Décadence », dont fait partie Vernon Lee.

C'est cette pensée qui détermine Showalter à écrire *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977). Nous trouvons en elle l'avocate des « Filles de la décadence » : étudier l'écriture de la femme, tel est son objectif, à l'instar de Cixous. Dans son article, « Towards a Feminist Poetics » (1979), Showalter distingue deux types d'approche de la critique féministe, « the *feminist critique* » et « gynocritics » (Showalter, dans Rice and Waugh 2001 : 146-7). Le premier type, « the *feminist critique* », concerne la féministe en tant que lectrice des ouvrages masculins (« *woman as reader – with woman as the consumer of male produced literature* » Showalter, dans Rice and Waugh 2001). Le second type est appelé « gynocritics » par Showalter, terme provenant du français « *la gynocritique* » (Showalter, dans Rice and Waugh 2001). Il concerne la féministe en tant qu'écrivain (« *woman as writer* » – with woman as the producer of meaning »).

Compte tenu de la théorie de la manipulation de l'esprit du lecteur, Showalter souligne l'ambiguïté que le premier type de critique féministe peut créer :

Its subjects include the images and stereotypes of women in literature, the omissions and misconceptions about women in criticism, and the fissures in male constructed literary history. It is also concerned with the exploitation and manipulation of the female audience [...]; and with the analysis of woman-as-sign in semiotic systems. (Showalter, dans Rice et Waugh, 2001: 146-7)

En effet, les stéréotypes aboutissent à des articulations binaires, qui structurent le discours masculin : l'ange et le démon. Par exemple, chez Dickens, la dichotomie de la fémininité est construite de la manière suivante : l'ange, personnifié par Florence Dombey, dans *Dombey and Sons* (1848) ou par Agnes Wickfield, dans *David Copperfield* (1850), est opposé soit à la mégère, Mrs Joe, dans *Great Expectations* (1861), soit à l'idiote, Dora, et à la femme fatale, Estella, dans *David Copperfield*. Selon Showalter, le roman est en fait structuré suivant des codes (« sexual codes » [Showalter, dans Rice et Waugh, 2001 : 146-7]). « Les codes sexuels » indiquent que les ouvrages masculins contiennent une idéologie, qui est relative à une époque donnée. A plus d'un titre, ce constat s'applique à la période victorienne, et particulièrement à la fin du XIX^{ème} siècle « décadente » (« It is a historically grounded inquiry which probes the ideological assumptions of literary phenomena. » [Showalter, dans Rice et Waugh, 2001 : 146-7]).

En second lieu, pour lever toute ambiguïté, Showalter donne la priorité à la publication et à l'analyse des ouvrages écrits pour l'expression féminine. L'attention est donc portée sur des analyses psychologiques, faites par des femmes, à partir des écrits de femmes-écrivains (« Women as writers [...] with woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres and structures of literature by women » [Showalter, dans Rice and Waugh 2001 : 146-7]). L'accent est donc mis sur l'étude de la créativité féminine, dans le domaine littéraire, par des critiques féminins: c'est la « gynocritique », ou « écriture féminine », telle qu'elle est appliquée dans *A Literature of their Own : from Brontë to Lessing*. Dans les années 1970, cette évolution de la critique féministe met en question l'idéologie reflétant les attitudes patriarcales et les interprétations tendancieuses des écrivains masculins. En fait, on peut assimiler la « gynocritique » au discours féminin, par opposition au discours masculin, dans l'histoire de la sexualité.

La « gynocritique » fait l'objet de l'étude de Toril Moi, dans *Sexual/textual Politics. Feminist Literary Theory* (1985) : « Towards a woman-centered perspective, it [...] became evident [...] that the simplistic, indiscriminating approach of 'Images of Women' criticism was losing its inspirational force. » (T. Moi [1985], 2001: 50). Elle

fait ici allusion à l'essai d'Elaine Showalter, *Images of Women in Fiction*, 1971, ouvrage-phare de la nouvelle critique féministe en Amérique (« Elaine Showalter had advocated the study of women writers as a group. » [Moi [1985], 2001 : 50]). De même, Toril Moi analyse les théories d'autres critiques féministes anglo-américaines des années 1970 : « In the late 1970, three major studies appeared on women writers seen as part of a specifically female literary tradition or 'subculture' : Ellen Moers, *Lierary Women* (1976), Elaine Showalter, *A Literarure of Their Own* (1977), and Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979). Taken together, these three books represent the coming-of-age of Anglo-American feminist criticism. » (Toril Moi [1985], 2001 : 52). Aujourd'hui, il est certain que l'ensemble des ouvrages écrits par les théoriciennes de la critique féministe, françaises et anglo-américaines, nous permettent d'avoir une interprétation impartiale de l'œuvre et de la pensée de Vernon Lee. Effectivement, sous leur éclairage, nous sommes en mesure de comprendre ce qu'est réellement le « discours » leeien sur la condition féminine, dans l'Angleterre victorienne de la « Décadence », particulièrement dans *Gospels of Anarchy* (1908). Cet essai est une dénonciation radicale de l'idéologie patriarcale enfermant la femme dans la sphère domestique et « le parasitisme économique ». Dans la fiction réaliste, *Miss Brown* (1884), Vernon Lee illustre au mieux la quête identitaire d'Anne Brown. Nous ferons donc une re-lecture de ce roman, sous l'éclairage de deux critiques féministes au carrefour des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles : Virginia Woolf (*A Room of One's Own* [1929], 1959), Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*, 1949). Et nous nous appuyons aussi sur l'étude de Christa Zorn, dans *Vernon Lee : Aesthetics, History, and the Victorian Female Intellectual* (2003), Chapitre 5: « *Miss Brown – An Aesthetic Bildungsroman ?* » (Zorn, 2003 : 111-139). D'autre part, dans *Marxism and Literary Criticism* (1976)⁴¹⁹, Terry Eagleton définira ce qu'est l'idéologie dominante dans la sphère publique.

⁴¹⁹ T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*. London : Methuen, 1976.

1.3 – L'écriture leeiienne : une écriture féminine avant-gardiste

Vernon Lee établit une véritable plaidoirie contre l'inégalité sexuelle, dans la sphère privée et dans la shère publique: « the subordination of the female to the male » (V. Lee, *Gospels of Anarchy*: 333). Aussi se donne-t-elle la mission de témoigner contre ce phénomène sociétal, qui persiste dans l'Angleterre victorienne de la fin-de-siècle « décadente », malgré l'action entreprise par John Stuart Mill en faveur des libertés, droits et devoirs de l'individu dans une société égalitaire (*On Liberty*, 1859), et en particulier de l'émancipation des femmes, dans les années 1860 (*The Subjugation of Women*, 1869). Sur « la question de la femme », Vernon Lee fait part de son témoignage dans « The Economic Parasitism of Women » (*Gospels of Anarchy*):

When I seek in the depths of my consciousness, I think the real mischief lay in that word « Woman » [...], that perpetual obtrusion of the fact of sex, while the other fact of *human nature*, the universal, chaste fact represented by the word *Homo* as distinguished from mere *Vir and Femina*, seemed for the moment lost sight of. (V. Lee, « E. P. W. »: 265-6)

D'une part, cette Victorienne jette un regard critique sur la condition féminine (« When I seek in the depths of my consciousness »). Pour elle, la discrimination est d'ordre sexuel (« the perpetual obtrusion of the fact of sex »). L'homme a toujours cru en sa supériorité tant dans la spère domestique que dans la shère sociale (« the real mischief lay in the word 'Woman' »). Vernon Lee nous donne un exemple typique dans *Miss Brown*: « Anne Brown should live for the world and for fame ; and Walter Hamlin's life should be crowned by gradually endowing with vitality. » (V. Lee, *M. B.* I: 121-2). Walter Hamlin fait d'Anne Brown une Galatée des Temps Modernes, la muse des préraphaélites, objet de sa vanité (« this beautiful Galatea whose soul he had moulded » [V. Lee, *M. B.* I: 121-2]). Mais à la fin, la muse se révolte contre son Pygmalion, lorsqu'elle découvre la vraie nature du jeune homme, en mettant fin à la comédie d'amour de ce dernier (« the climax of that long and nauseous comedy of self-reproch and self-sympathising » [V. Lee, *M. B.* III: 109]). Partant du même point de vue de Vernon Lee, Virginia Woolf établira la liste des prérogatives de l'homme: « How is he to go on giving judgement, civilising natives, making laws, writing books, dressing up

and speechifying at banquets, unless he can see himself at breakfast and at dinner. » (Woolf [1929], 1959: 54). Et ironiquement, la théoricienne ajoutera que la femme joue à ses côtés un rôle ornemental, possédant le pouvoir réfléchissant du miroir de sa vanité : « The looking-glass vision is of supreme importance, because it charges the vitality [...]. Take it away and man may die, like the drug fiend deprived of his cocaine. » (Woolf [1929], 1959: 55).

D'autre part, Vernon Lee oppose deux concepts fondamentaux : « fact of *human nature* » et « fact of sex ». En fait, elle associe le premier concept, dans sa dimension universelle, au terme « *homo* », et le deuxième à l'opposition binaire « *Vir and Femina* ». Le mot « *Homo* » désigne le terme générique « homme », pris dans le sens du genre humain (« genus *Homo* ») : il englobe les deux sexes, homme et femme. C'est sur ce concept universel qu'on devrait se baser, lorsqu'il s'agit de déterminer les valeurs de tout être humain (« the universal, chaste fact represented by the word *Homo* as distinguished from mere *Vir and Femina* »). C'est précisément cette opposition qui crée des dissensions entre les deux sexes. Sur ce point, Simone de Beauvoir lui fera écho, lorsqu'elle examinera le rapport entre les deux sexes, dans *Le deuxième sexe* (1949) :

L'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français 'les hommes' pour désigner les êtres humains, *le sens singulier du mot 'vir' s'étant assimilé au sens général du mot 'homo'* ». *La femme apparaît comme le négatif* si bien que toute détermination lui est imputée comme *limitation, sans réciprocité*. (de Beauvoir [1949], 1976, Tome I : 13. Nous soulignons.)

La sémantique révèle bien l'idéologie phallocrate dans ce rapport du statut de la femme par rapport à celui de l'homme : « La femme apparaît comme le négatif », affirme de Beauvoir. Cela veut dire que la femme est considérée comme une entité négligeable. C'est pour cette raison que « toute détermination lui est imputée comme limitation, et sans réciprocité ». Ainsi, son rôle se limite à la sphère domestique, et surtout à la maternité. Par contre, l'homme détient tous les pouvoirs et donc tous les droits, parce que « les femmes ne *sont pas des hommes* » (de Beauvoir [1949], 1976, Tome I: 12).

Il est intéressant de noter la similitude entre la pensée de Simone de Beauvoir et celle de Vernon Lee : « [...] the inevitable harping on what can or cannot, or must or must not be done, said or thought by *women*, because they *are not men*. » (V. Lee, « E.

P. W. »: 265. Nous soulignons). Nous relevons ainsi l'écho verbal: « Women [...] are not men » (Lee); et « les femmes ne *sont* pas des hommes » (de Beauvoir). Comme de Beauvoir, on constate que Lee écrit autrement la condition féminine, c'est-à-dire qu'elle ne se contente pas d'un simple constat de la subordination de la femme par l'homme, mais qu'elle abolit toute « limitation » du potentiel féminin. C'est ce que démontre Vernon Lee, dans *Miss Brown* et « Lady Tal ».

C'est dans cette conception de l'égalité des sexes que réside la force de l'engagement de Vernon Lee, dans le droit fil du féminisme. En effet, *Gospels of Anarchy* est publié en 1908, mais cet ouvrage reflète la philosophie leeiennne, en gestation depuis les années 1880. A présent, nous sommes en mesure d'affirmer que les critiques victoriens (masculins) n'ont pas fait preuve d'impartialité envers son écriture de *Miss Brown* (1884). En effet, ils n'ont retenu que l'aspect esthétique du roman. Peter Gunn souligne le côté paradoxal du roman : « It is somewhat strange that she should have chosen the aesthetic movement of her attacks, since early as 1881 she had written to her mother that aestheticism was well-nigh dead in London. » (Gunn, 1964: 98). En réalité, la romancière a exprimé sa véritable révolte contre l'esthétisme sexiste de la fin-de-siècle « décadente », telle que nous l'avons démontré (Voir *supra* : Partie II. Chapitre 2). Pour sa part, Henry James en a bien perçu le côté éthique du roman, mais il le décrit d'une façon négative, en le qualifiant de « morale glaciale ». Aujourd'hui, les critiques féministes donnent un autre éclairage de *Miss Brown*, comme on peut le constater dans l'étude de Christa Zorn : « The novel shows that Lee was troubled by a form of aestheticism that worshiped woman's sexual beauty but limited her self-determination. She resolved to make her own voice heard in the aesthetic discourse so as to arrest its subsuming of hedonist styles. » (Zorn, 2003 : 115).

Malgré la mauvaise réception de son premier roman, Vernon Lee n'abandonnera pas son combat contre les préjugés sociaux, particulièrement tenaces en ce qui concerne la condition féminine. C'est sur cette originalité teintée d'audace que Dennis Dennisoff met l'accent : « One of the first dandy-aesthete bashers in history ! The accusation is cast at Vernon Lee far less often now, but it remains, unfortunately, one of the most enduring characterizations of her work and of the novel *Miss Brown* (1884) in particular. » (Denisoff, dans Maxwell et Pulham, 2006: 75). De cette manière,

Dennisoff révèle l'éthique de Lee, à travers la voix de la « New Woman » face à « la Question de la Femme ».

I.4 – « The Woman Question » : la plaidoirie de Vernon Lee en faveur du droit à la différence

Pour Vernon Lee, le problème du statut de la femme dans la société est lié au regard que les Victoriens portent sur elle : « The Woman Question, Feminism, is likely to be taken by those disconnected and disjointed personalities who are attracted by every other kind of thing in *ism* » (V. Lee, « E. P. W. »: 265). Elle met ainsi le lecteur en garde contre la mauvaise interprétation de la fonction du féminisme par ses détracteurs. Le mouvement féministe est lié à « la question de la femme », et le combat des féministes se fait tant dans la sphère privée que dans la sphère publique. La politique sexuelle de cette femme-écrivain de la fin-de-siècle victorienne est orientée vers un nouvel aspect de la condition féminine, perçu à travers le concept de « New woman ».

Il semble que Vernon Lee soit influencée par le point de vue de Sarah Grand, dans « The New Aspect of the Woman question » (1894)⁴²⁰. En effet, cette dernière dénonce l'attitude sexiste de la plupart des Victoriens, face à l'émergence de la « New Woman » : « That woman should be content to develop the good material which she finds in herself and be only dissatisfied with the poor quality of that which is being offered to her in man, her mate, must appear to him to be a thing as monstrous as it is unaccountable. » (S. Grand, dans Ledger et Luckhurst 2000 : 88). En d'autres termes, les aspirations de la femme vers un avenir meilleur sont constamment rejetées par l'homme, puisqu'il veut la maintenir dans un état de dépendance. Mais Sarah Grand déclare qu'il est temps de mettre fin à une telle situation : « There have been times when there was doubt as to whether he [the man] was to be raised or woman was to be lowered, but we have turned that corner. » (Grand, dans Ledger et Luckhurst 2000 : 90). La pensée de Sarah Grand trouve écho chez Vernon Lee, qui expose les causes réelles permettant à l'homme d'affirmer son autorité sur la femme. Et d'autre part, elle propose

⁴²⁰ S. Grand, « The New Aspect of the Woman Question » (1894), in S. Ledger and R. Luckhurst 2000 : 88-90.

de changer les mentalités, tout en donnant des solutions à « la Question de la Femme ». C'est ce que nous examinerons dans les quatre sections suivantes.

1.4 (a) – Les causes de la dépendance financière de la femme

En réalité, déclare Vernon Lee, le statut des femmes dépend des institutions. D'où la discrimination sexuelle, qui fait l'objet de son étude de « la Question de la Femme » :

There was nothing new in connecting the Woman Question with Economics. If I may judge by myself, the majority of people who know anything of Political Economy must be accustomed to regard such questions as marriage, divorce, prostitution, the legal position of mothers and fathers, and many of the peculiarities of law and custom with respect to the sexes, as hinging upon the facts of wealth production and distribution, tenure of soil, heredity and division of property. (V. Lee, « E. P. W. » : 267).

Concernant le statut marital, l'idée de Vernon Lee se retrouve chez Joan Perkin, qui souligne que la discrimination sexuelle est institutionnelle : « The subjection of women was enshrined in English law and custom for nine hundred years. Common Law reflected rather than caused that subjection, which was based on the physical and political reality. » (J. Perkin, 1989 : 2). Selon Perkin, l'assujettissement des femmes par leurs époux est « garanti » par la « Common Law de 1854 » (J. Perkin, 1989 : 10). Le rôle de la femme est réduit à la sphère domestique (« the gilded cage » [J. Perkin, 1989 : 7]). L'époux prend des dispositions en usage en cette fin-de-siècle, pour réduire la liberté d'action à son épouse, par exemple, dans les milieux bourgeois, il lui verse une rente annuelle limitée, connue sous l'appellation de « pin money » (J. Perkin, 1989 : 8). Comment expliquer une telle situation ?

La réponse nous est donnée par Eric Trudgill, dénonçant les injustices subies par les femmes (« the most blatant example of sexual discrimination » [Trudgill, 1976 : 69]). Il étudie les lois relatives au statut des femmes, votées dans le but de les tenir sous l'assujettissement des époux : « Many [...] statutes continued to make the married woman's serf-like status very plain. » (Trudgill, 1976 : 69). Concernant la propriété, la femme mariée n'en a aucun droit, puisqu'elle doit concéder ses biens à son époux, lors de leur union. Il faut attendre que soit votée « the Married Woman's Property Act » de 1882, pour que cette iniquité soit finalement abolie (« Legal reforms in 1875 and 1870

helped to redress the situation somewhat, but it was until the Married Woman's Property Act of 1882 that the inequity was finally abolished. » [Trudgill, 1976 : 69]).

Mais « la cage dorée du mariage bourgeois » est perçue négativement, selon Joan Perkin : « The gilded cage of bourgeois marriage called forth strong reactions both from those who idealised its comfort and security and those who found it claustrophobic and frustrating. » (J. Perkin, 1989: 7). Cela explique la révolte d'Anne contre Walter Hamlin, dans *Miss Brown* (1884) de Vernon Lee: « 'I am a mere beggar living off your charity' », she exclaimed – 'living off what I have no right.' » (V. Lee, *M. B.* II: 209). La romancière fait état aussi de la discrimination sexuelle dans le divorce. De toute évidence, elle fait allusion au « Divorce Act » de 1857, facilitant le divorce demandé par l'époux, mais présentant des difficultés de procédure, dans le cas où la demande est faite par l'épouse (« The Divorce Act, for example, of 1857, gave a man his freedom on the mere grounds of his wife's adultery, but she required to prove him guilty of rape, sodomy or bestiality, or of adultery coupled with incest, bigamy, cruelty or desertion. » [Trudgill, 1976 : 69]). George Eliot illustre ce cas dans *Middlemarch* (1872), où Dorothea Brooke expérimente la tragédie d'une héroïne exaltée, prisonnière de son mariage avec Casaubon, et aspirant à la liberté. De même, Vernon Lee décrit celui d'Anne Brown : « Once his wife, she [Anne Brown] understood him [Walter Hamlin] sufficiently to be fully aware that he would consider himself empowered to make her do or leave alone whatever he choose. » (V. Lee, *M. B.* III: 51-3). Anne a une intéressante conversation avec son cousin, Richard Brown, à propos du contrat passé entre Mr Hamlin et lui, lorsqu'il était encore le tuteur de la jeune fille. Richard considère que ce contrat est un marché de dupe avilissant pour elle :

Every prostitute, every kitchen slut can give him that. And I suppose such things do not exist for a delicately nurtured lady, a ward of Mr Hamlin's. No; you are giving him your soul, selling it to him, prostituting it as any common woman would prostitute her body. (V. Lee, *M. B.* III: 68)

Richard Brown est un socialiste. Ses paroles révèlent la condition de la femme, dont la dépendance financière fait d'elle soit un parasite marital (« a delicately nurtured lady »), soit une prostituée (« prostituting it as any common woman »). C'est pour cette raison que Vernon Lee inclut la prostitution parmi les fléaux sociaux et rend l'Etat responsable

de la condition des prostituées, considérées comme les parias de la société (« law and custom with respect to the sexes »). Trudgill lui fait écho : « The prostitute's life [...] was one of misery and despair, of poverty and squalor, violence and disease » (Trudgill, 1976 : 101). Pour pallier les carences institutionnelles, est fondée une association caritative, dans les années 1890 : « Salvation Army home for fallen women » (Trudgill, 1976 : 103).

Entre l'« ange au foyer » et la prostituée, l'abîme est énorme. Pour certains, la femme est mi-ange, ou mi-poupée (objet de désir). Mais pour d'autres, elle est mi-démon, et mi-monstre, selon Trudgill : « The worst of all bad woman for the Victorians was the harlot and she was indeed seen as often some kind of moral monster » (Trudgill, 1976 : 101). Alors Vernon Lee s'interroge sur les vrais motifs qui ont déterminé l'identité sexuelle de la femme.

1.4 (b) – Démythification de la création d'Eve

On parle de l' « éternel féminin », mais l'identité sexuelle de la femme reste à déterminer avec précision. En tout cas, c'est la position de Vernon Lee :

For one of the paradoxes of this most paradoxical questions that, with all our literature, about *La Femme*, and all our violent discussions, economical, physiological, psychological, sociological (each deciding according to some hypothesis of his immature science), as to what women must and must not succeed or fail in – we do not really know what women *are*. Women, so to speak, as a natural product, as distinguished from women as a creation of men; for women, hitherto, have been as much a creation of men as the grafted fruit tree, the milch cow, or the gelding who spends six hours in pulling a carriage, and the rest of the twenty-four standing in a stable. Very excellent things, no doubt, and a great deal more useful and agreeable to man than a bitter-berried thorn, or a she-buffalo, or a wild horse of the pampas; but scarcely allowing us to judge, by what they at present are, of what their species must eternally and necessarily be. (V. Lee, « E. P. W. »: 294-5)

Il est certain que « la Question de la Femme » (« the Woman Question ») pose des problèmes suscitant de vives polémiques, en cette fin-de-siècle (« our violent discussions, economical, physiological, psychological, sociological »). Avec le temps, on s'aperçoit que toutes les discussions sont stériles, parce que la nature *sui generis* de la femme n'est toujours pas connue (« we do not really know what Women *are* »). C'est

pour cette raison qu'elle remonte au mythe des origines (« women as a natural product »). En effet, si nous jugeons d'après le constat de Lee, l'inégalité sexuelle trouve son origine dans une interprétation erronée de la Bible, qui relate qu'Eve est créée à partir d'une côte, prélevée sur le corps d'Adam. Lorsque Dieu lui présente sa compagne, ce dernier s'écrie: « Ah ! Cette fois, voici un autre moi-même, qui tient de moi par toutes les fibres de son corps » (Genèse 1 ; 2)⁴²¹. Ce mythe des origines révèle que l'homme est supérieur à la femme (« Women [...] as distinguished from women as a creation of men »). Depuis toujours, les hommes ont la volonté de la placer sous sa domination, la considérant comme son inférieure. Cette idéologie imprègne l'esprit des Victoriens misogynes. Précisément, Trudgill abonde dans son sens, parlant du statut officiel des Victoriennes de la fin-de-siècle : dans son étude de la sexualité, il dévoile la tendance des Victoriens à considérer leurs épouses comme des « propriétés privées » faisant d'elles des femmes-objets (« the sense of Private Property [...], an emblem of possession – a mere doll, an empty doll, a brag of a man's exclusive right in the sex » [(Trudgill, 1976 : 16)]. Et cela, souligne-t-il, est particulièrement vrai chez les riches bourgeois (« especially of course among the possessing classes » [Trudgill, 1976 : 16]). C'est effectivement la problématique choisie par Vernon Lee, dans son écriture de « The Doll » (1899).

D'autre part, cette Victorienne déclare que la femme est honteusement exploitée, dans le système politico-économique (« Women [...] a creation of men as the grafted fruit tree, the milch cow, or the gelding »). C'est bien là une parodie de la Création. En effet, Vernon Lee caricature le « créateur » de la femme contemporaine, qui préfère la femme soumise à la femme rebelle (« more useful and agreeable to man than a bitter-berried thorn, or a she-buffalo, or a wild horse of the pampas »). D'où son interrogation sur la vraie nature des femmes (« what their species must eternally and necessarily be »). Le ton ironique révèle sa révolte contre la civilisation, qui opprime la femme.

Sans doute Vernon Lee s'inspire-t-elle de l'essai de Friedrich Schiller, *Something Concerning the First Human Society, according to the Guidance of the*

⁴²¹ *La Bible. Ancien et Nouveau Testament*. Traduite de l'hébreu et du grec en français par C. Dieterlé, Abbé P. Sandevor, Pasteurs J.-M. Babut, J.-C. Margot et R. Péter-Contesse. Pierrefitte (France) : Société biblique française, 1982.

Mosaic Records (1790)⁴²². Meyer Howard Abrams consacre un chapitre de son ouvrage *Natural Supernaturalism*, à l'analyse de Schiller concernant son diagnostic du malaise de la civilisation moderne :

Schiller presented his early formulation of the pattern of individual and racial development [...] in the mode of an exegesis upon the symbolic meaning of the Biblical story of the fall and promised restoration of man [...]. In thus correlating the outline of providential history with a secular *Universalgeschichte*, in which man works out his destiny independently of supernatural interposition [...]. Schiller was entirely in accord with the major philosophers of his age, who also treated the Biblical narrative as a mythical or figurative representation of valid insights into the nature and history of mankind. We are apt to dismiss this procedure as a *pro forma* bow to orthodoxy and authority, or else as the use of a theological parallel to illustrate a view of history which had been developed independently of the Biblical account. (Abrams, 1973: 200)

La philosophie de Schiller est basée sur l'idéologie libertaire des romantiques. Dans son étude de l'exégèse biblique concernant « l'histoire de la chute » de l'homme, il mentionne la doctrine de l'« *Universalgeschite* », l'Universalisme, où la réalité est considérée comme un tout unique, dont dépendent les individus, sans distinction de peuple, de race. Chez Schiller, il s'agit de l'Universalisme philosophique. Mais il fait ici référence à l'Universalisme dans la religion chrétienne, doctrine selon laquelle la rédemption de l'homme fait partie du dessein de la Providence (quelle que soit leur religion)⁴²³. Mais il affirme que tout dépend de la volonté de ce dernier, puisque Dieu lui a donné le libre arbitre (« man works out his destiny independently of supernatural interposition »). Toutefois, si l'on examine les postulats formulés dans l'histoire de l'humanité, on s'aperçoit que la représentation biblique n'est qu'un mythe, puisque les hommes agissent indépendamment de la Bible (« a *pro forma* bow to orthodoxy and authority [...] to illustrate a view of history which had been developed independently of the Biblical account »). Cela est perçu à travers les dogmes religieux et politiques instaurant une société inégalitaire.

⁴²² L'essai de Friedrich Schiller fait l'objet de l'étude de Meyer Howard Abrams, 1973 (*Op. Cit.*): 199-201.

⁴²³ « L'Universalisme est l'idée d'une opinion à vocation universelle. Il existe trois types d'universalisme : religieux, philosophique, et politique. L'Universalisme chrétien est la doctrine selon laquelle tous les hommes (quelle que soit leur religion) seront sauvés. » (P. Robert, 1996 : 2343)

Pour éclairer ce point, nous nous référons à la pensée politique de John Locke, dans *Two Treatises of Government* (1689). Il cite la Bible: « Genesis III, verse 19): ‘No, says God, not only whilst *thou art without other help, save thy wife*, but as long as thou livest, shalt thou live by thy labour.’ » (Locke [1689], 1993: 243. Nous soulignons)⁴²⁴. Ce sont les paroles que Dieu adresse à Adam concernant le travail: selon Locke, il propose une collaboration entre ce dernier et Eve. En d’autres termes, la subordination de la femme n’est pas naturelle, mais c’est la société – agissant au nom de Dieu – qui détermine son statut. Vernon Lee lui fait écho, dans *Gospels of Anarchy*, où elle écrit l’important chapitre relatif à la condition féminine, « The Economic Parasitism of Women », en 1908: « Women, so to speak, as a natural product, as distinguished from women as a creation of men » (V. Lee, « E. P. W. »: 294). Virginia Woolf dénoncera elle aussi la lutte pour le pouvoir, dans la société patriarcale: « Life for both sexes [...] is arduous, difficult, a perpetual struggle. [...] Hence the enormous importance to a patriarch [...] to rule. [...] It must be one of the chief sources of his powers. » (Woolf [1929], 1959: 52-3). Dans *Le Deuxième sexe* (1949), la voix de Simone de Beauvoir se joindra à celles de Vernon Lee et de Virginia Woolf, s’interrogeant elle aussi sur ce sujet:

Si sa fonction de femelle ne suffit pas à définir la femme, si nous refusons aussi de l’expliquer par « l’éternel féminin » et si cependant nous admettons que, fût-ce à titre provisoire, il y a des femmes sur terre, nous avons donc à nous poser la question : qu’est-ce qu’une femme ? (S. de Beauvoir [1949], 1976, Tome I : 13. Nous soulignons.)

Simone de Beauvoir s’interroge elle aussi sur la condition féminine : « qu’est-ce-qu’une femme » ? Elle rejette à la fois les préjugés sociaux la réduisant au rôle de « femelle », limitée dans son rôle de reproductrice selon le darwinisme social, et les clichés de « l’éternel féminin », image stéréotypée de la femme dénigrée par Schopenhauer. Comme de Beauvoir, Vernon Lee pense que la « fonction de femelle ne suffit pas à définir la femme » : notre étude sur sa critique du darwinisme en est la preuve (Voir *supra* : Partie II. Chapitre 3.3). En outre, elle conteste aussi la vision sexiste de « l’éternel féminin »:

⁴²⁴ J. Locke. *The First Treatise of Government* (1689), dans *John Locke : Political Writings*. Harmondsworth, Middlesex (England): Penguin Books, 1993: p. 242-249.

Women are *over-sexed* means that, instead of depending upon their intelligence, they appeal to men, dominate men through the fact of their sex [...] They are economically supported by men, because they are wanted as wives and mothers of children – that is to say, wanted for their sex. (V. Lee, « E. P. W. »: 282)

D'une part, on note le refus de l'éternel cliché de la « femelle » séductrice, qui n'utilise que de ses charmes physiques pour parvenir à ses fins : dominer l'homme. Par contre, elle déclare que le potentiel féminin devrait être pris en compte (« their intelligence, their strength, endurance, and honesty »). Anne Brown et les sœurs Leigh (dans *Miss Brown*), ou bien Lady Tal, ou encore Lady Venetia Hammond (dans *Louis Norbert*) sont les modèles de femmes modernes, intelligentes, audacieuses et sincères dans leurs convictions. Le propos de Lee subvertit la théorie darwinienne, basée sur le « principe de la sélection naturelle », telle qu'elle a été étudiée précédemment (Voir *supra*, Partie II. Chapitre 4). De cette façon, Lee donne une image nouvelle de la femme.

1.4 (c) – Image de la femme nouvelle

On remarque que Vernon Lee emprunte les termes *La Femme* à la langue française (« all our literature about *La Femme* » [V. Lee, « E. P. W. » : 294. Voir *supra* : 336]). On peut penser à juste titre qu'elle est au courant des activités des féministes, en France, de 1889 à 1900, lorsque ces dernières parlent de « la femme nouvelle » (Showalter, [1990], 1992 : 39. Voir *supra* : 310). C'est dans un tel contexte que Vernon Lee écrit *Gospels of Anarchy*, en 1908. C'est sur cet ouvrage que nous nous baserons pour définir ce qu'est la femme nouvelle, dans la pensée leeiennne. L'écriture de ce livre révèle ses motivations conscientes :

*The intellectual rebellion and lawlessness of our contemporaries have been summed up by Mr. Henry Brewster, in a book too subtle and too cosmopolitan ever to receive adequate appreciation. « On the one hand, a revolt against any philosophical system of unity, which many would call a revolt against all philosophy, genuine scepticism. Then the denial that the feeling of obligation can be brought to bear on any fixed point... Morally, we must content ourselves with the various injunctions of wisdom and with distinct, independent ideals. Sometimes beyond them is, indeed, recognised; but, whereas we were accustomed to place it in the obligatory character of certain prescriptions, we are now told to understand it as a perpetual warning against all dogmatism. (V. Lee, *Gospels of Anarchy* : 13-5. Nous soulignons.)*

La citation de Lee est extraite de *Theories of Anarchy and Law* d'Henry Brewster (p.113). Elle définit le mot « anarchie » dans le sens de « rébellion intellectuelle » (« The intellectual rebellion and lawlessness of our contemporaries »). C'est au nom de cette rébellion qu'elle rejette « toute forme de dogmatisme ». En d'autres termes, elle réfute le fanatisme de ceux qui considèrent une doctrine comme vérité fondamentale et incontestable, sans le moindre « scepticisme ». En matière d'histoire des religions, on a pu constater que le fanatisme religieux mène à des dérives. Ce rejet du dogmatisme s'applique également aux doctrines artistique et littéraire, comme dans le cas du préraphaélisme. C'est d'ailleurs ce qui justifie sa révolte contre le « Mouvement esthétique » de la fin-de-siècle, comme il a été démontré (Voir *supra* : Partie II. Chapitre 2).

D'autre part, Vernon Lee exprime également sa révolte contre les dogmes politiques. C'est en effet sous l'angle de l'universalisme politique qu'elle illustre cette forme de « rébellion intellectuelle » (Brewster), dans « The Economic Parasitism of Women » (Chapitre IX de *Gospels of Anarchy*). Elle l'inclut dans la préface à la traduction italienne de *Women and Economics* (1898) de Mrs. Stetson (Charlotte Perkins Gilman)⁴²⁵. Dans « A Transatlantic Alliance », Patricia Pulham mentionne la correspondance entre les deux femmes-écrivains :

Gilman's [...] letters to Lee [...] spanning the period 1900 to 1904 suggest a warm admiration for the part she plays in the introduction of her work to a European audience. [...] Gilman's first letter (dated 20 November 1900) is a reply to one from Lee regarding the translation of *Women and Economics* into Italian. (Pulham, dans Ann Heilmann 2003 : 35).

En effet, la thèse soutenue par Mrs. Stetson interpelle Vernon Lee, qui prend position en faveur de « la Question de la Femme ». Pulham estimera que leur correspondance révèle une collaboration littéraire entre les deux écrivains : « As Zorn⁴²⁶ herself observes, Lee,

⁴²⁵ C. Perkin Gilman, *Women and Economics : A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution*. Boston : Small, Maynard & Co., 1898.

Vernon Lee est contemporaine de Mrs Stetson, née Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). Voir Patricia Pulham, dans Ann Heilmann 2003 : 34. Cf. Zorn, 2003: 81.

⁴²⁶ P. Pulham se réfère à C. Zorn, *Vernon Lee. Aesthetics, History, & the Victorian Female Intellectual*, 2003 (*Op. Cit.*)

in her preface, ‘rewrites’ Stetson’s book for a European audience through influential contemporary male discourses (Darwin, Durkeim, Marx, Michelet) – discourses which are themselves sociological and political. » (Pulham, dans Ann Heilmann 2003 : 38). Comme il a été démontré, Lee s’exprime d’un point de vue féminin, dans sa réaction contre Darwin. Il en est de même pour Durkeim, Marx et Michelet. Vernon Lee adhère complètement à la théorie de Charlotte Perkins Gilman (Mrs Stetson), concernant la place de la femme dans le contexte socio-économique de l’époque :

In writing this preface for a translation of Mrs. Stetson’s « Women and Economics, » and in recommending the original to my Anglo-Saxon readers, I am accomplishing the duty of a convert. I believe that « Women and Economics » ought to open the eyes, and, I think, also the hearts, of other readers, because it has opened my own, to the real importance of what is known as the Woman Question. (V. Lee, « E. P. W. » : 263)

La problématique choisie par Mrs. Stetson (« Women and Economics ») jette un réel éclairage sur la fonction du féminisme : le combat des femmes passe par leur indépendance financière, et non par la simple dénonciation des discriminations. La pensée de Vernon Lee, dans « The Economic Parasitism of Women », est parfaitement en phase avec celle de Mrs Stetson, dans « Women and Economics » (« the duty of a convert »). Ainsi, elle réfute les arguments de ceux qui contribuent à l’oppression de la femme, Darwin et ses adeptes, y compris Durkheim :

Mrs. Stetson has satisfactorily demonstrated (to me at least) that one particular automatic arrangement of *social evolution* has done its work: like slavery, like serfage, like feudalism [...] like capitalism (according to socialists), the *subordination of women* has served its purpose and *now become an impediment to progress* [...]. M. Durkheim and the sociologists of whom he is typical, have answered with complacent simplicity: « *The stagnation and regression of the Female Mind.* » [...] She [Mrs. Stetson] has shown that it means *the removal of womankind from the field of action and reaction called [...] « the family circle »*; the substitution, as a factor of adaptation and selection, of the preference of the husband or possible husband for the preferences, so to speak, of the whole creation. [...] *Briefly, a condition in which the man plays the part of the animal who moves and feeds freely on the earth’s surface ; and the woman the part of the parasitic creature who lives inside that animal’s tissues.* (V. Lee, « E. P. W. »: 276. Nous soulignons.)

Selon Vernon Lee, l'ouvrage de Mrs Stetson traduit la révolte contre le sexisme dans le domaine du travail. Et la thématique de l'essai de cette dernière est centrée sur l'ouvrage d'Emile Durkheim, *Division du travail* (1893). En outre, comme Mrs. Stetson, elle condamne formellement le darwinisme social⁴²⁷, qui place le pouvoir économique aux mains des hommes, parce que l'intelligence des femmes est inférieure à celle des hommes (« the stagnation and regression of the Female Mind »)⁴²⁸. Dès lors, elles n'ont aucune aptitude à gérer les entreprises, et elles sont réduites au rôle de subordonnées à la toute puissance patriarcale (« the removal of womanhood from the field of action and reaction [...] of 'the family circle' »). Cette critique acerbe a une visée subversive, puisque Lee montre que la régression n'a pas lieu dans l'esprit de la femme, comme le prétendent Durkheim et les sociologues, mais dans celui de l'homme. Selon Lee, il a gardé les instincts primitifs de « l'homo sapiens » (« the man plays the part of the animal who moves and feed freely on the earth's surface ; and the woman the part of the parasitic creature who lives inside that animal's tissues »). De cette manière, elle subvertit la pensée de Darwin : « Man, a social animal » (C. Darwin, 1871. Vol. I : 70). Comme ses ancêtres primitifs, il agit en toute liberté, tandis que la femme est confinée dans son rôle de femme au foyer, complètement dépendante de son époux. Vernon Lee montre que « the Woman Question » est enracinée dans le mot « femme », perçu comme étiquette de la « femelle » soumise à l'homme, selon les lois naturelles. C'est ce que soutient Darwin, dans *The Descent of Man*. Herbert Spencer est influencé par cette pensée, selon Dijkstra : « Lorsqu'il écrit *Introduction à la science sociale (The Study of Sociology)*, en 1873, ses remarques trahissant sans équivoque l'influence de Darwin, qui accorde une place médiocre à la femme dans l'échelle de l'évolution » (Dijkstra, 1992 : 186). Dans son analyse, Dijkstra souligne la misogynie de Spenser et conclut que le darwinisme social n'aboutit qu'à l'inégalité des sexes. D'où la discrimination sexuelle dans le travail. Pour éclairer ce point, nous nous référons à Showalter, dans son étude de la théorie marxiste :

⁴²⁷ Vernon Lee a lu les essais de Durkheim et de Spencer, qu'elle a légués au British Institute de Florence.
1 - Emile Durkheim, *De la division du travail social : étude sur l'organisation des sociétés supérieures*. Paris : Félix Alcan, Editeur, 1893.

2 - Herbert Spencer (1820-1903), traduit en français sous le titre suivant : *Les bases de la morale évolutionniste*. Paris : Félix Alcan, 1889.

⁴²⁸ Les deux mots commencent par une majuscule, pour désigner l'espèce humaine (femme) et non l'espèce animale.

The Marxists saw women's opposition as a hyperproduct of capitalism that would disappear when women had equal rights as workers. In *The Origin of the Family, Private Property, and the State* (1884), Engels declared that « the supremacy of the man in marriage is the simple consequence of his economic supremacy, and the abolition of the latter will disappear of itself. » (Showalter [1990], 1992: 46)

Aux théories de Darwin et de Spencer, Showalter oppose celle d'Engels. En 1884, ce dernier affirme dans son essai qu'une nouvelle génération de femme libre naîtra, lorsque sera aboli le système patriarcal de la division du travail. Cette idéologie dominante est définie par Terry Eagleton, dans *Marxism and Literary Criticism* (1976) : « From this economic base, a certain kind of state [...] consists of certain definite forms of social consciousness (political, religious, ethical, and so on...), which is what Marxism designates as Ideology. » (Eagleton, 1976: 5). Eagleton montre ainsi que l'idéologie capitaliste est régie par les institutions, selon Engels (« a hyperproduct of capitalism that would disappear when women had equal rights as workers »).

Dans l'Angleterre de la fin du XIX^{ème} siècle, le nombre de femmes qui travaillent est réduit, selon Monica Charlot et Roland Marx. Selon eux, « dans les années 1860-1870, les employés de bureau et secrétaires sont pratiquement tous des hommes ; en 1881, on compte 5989 femmes dans la profession, et en 1891, elles sont 17859 » (Charlot et Marx, 1979 : 73). On note un progrès dans la répartition du nombre d'attribution des postes aux femmes, au fil du temps, avec la naissance du socialisme en Angleterre⁴²⁹. Pour sa part, Vernon Lee a lu *Fabian Essays in Socialism*, de George Bernard Shaw (1889)⁴³⁰. Le progrès est dû au combat mené par les socialistes, et aussi par des écrivains aux tendances féministes, tels que Mrs. Stetson (Charlotte Perkin Gilman) et Vernon Lee. La pensée de ces femmes-écrivains reflète parfaitement celle

⁴²⁹ Selon R. Marx, le socialisme naît en Angleterre en 1881, sous l'impulsion de Henry Mayers Hyndman, fondateur du « premier parti socialiste anglais », auquel adhère William Morris (R. Marx, 1980 : 227). En 1887, « un autre groupe de socialistes prend de l'importance : la Société Fabienne [...] qui compte dans ses rangs d'éminents intellectuels, tels Sidney Webb et G. B. Shaw » (R. Marx, *Ibid.*).

⁴³⁰ Outre la collection *Fabian Essays in Socialism* de G. B. Shaw (1889), Vernon Lee a légué au British Institute de Florence, l'essai de Karl Heinrich Marx (1818-1883), *Capital : a Critical Analysis of Capitalist Production*. London: Swan Sonnenschein, Lowrey & Co., 1887.

d'Engels (« The supremacy of the man in marriage is the simple consequence of his economic supremacy » [Showalter, [1990], 1992 : 46. Voir *supra* : 344).

En Europe et en Amérique, le mariage est basé sur un régime patriarcal, causant le « parasitisme économique des femmes », pour reprendre les termes de Vernon Lee. Comme Engels, cette Victorienne pense que cette situation disparaîtra, lorsque la femme obtiendra son indépendance financière. C'est sous l'angle du progrès social qu'elle perçoit la « Question de la Femme ». Elle met l'accent sur le potentiel féminin, dans la mesure où elle proclame le droit à la différence de la femme. Mais la société construit un carcan d'oppositions binaires (féminité/virilité ; sexe fort/sexe faible ; aptitude/inaptitude ; qualification/disqualification) établissant la discrimination sexuelle et la subordination de la femme, tant dans la sphère familiale que dans la sphère économique (le droit au travail).

Ce point de vue peut être éclairé par Terry Eagleton : « Taken together, these forces and relations of production form what Marx calls « the economic structure of society, » or what is commonly known as the economic « base » or « infrastructure » (Eagleton, 1976: 5). Suivant la théorie marxiste, le fondement de l'organisation de la société constitue « l'infrastructure », basée sur l'idéologie capitaliste. Cela est particulièrement vrai dans la société patriarcale, où ce sont les hommes qui détiennent le pouvoir et dirigent les entreprises (« the economic structure of society »). Au-dessus de cette structure est placée la « superstructure » des institutions politique, religieuse, éthique, esthétique... Or, comme il a été démontré, l'idéologie de la fin-de-siècle est davantage orientée vers le phallocentrisme, puisque la science vient de renforcer la stigmatisation de la femme par la Bible : la femme est présentée comme inférieure à l'homme. Et par conséquent, les phalocrates décident que sa place est au bas de l'échelle de « l'infrastructure » économique.

D'autre part, il semble que Vernon Lee soit aussi influencée par la position de Sarah Grand, dans son article, « The New Aspect of the Woman question » (1894):

We must look upon man's mistakes [...], because we are not blameless in the matter ourselves. We have allowed him to arrange the whole social system and manage or mismanage it all these ages without ever seriously examining his work with a view to considering whether his abilities and his motives were

sufficiently good to qualify him for the tasks. » (S. Grand (1894), dans Ledger et Luckhurst 2000 : 89).

Sarah Grand souligne que la femme est restée trop longtemps passive et soumise (« we have allowed him to arrange the whole social system »). Comme Sarah Grand, Vernon Lee soutient qu'il est temps pour la femme de réagir en se libérant de la subordination par l'homme (« the parasitic creature » [V. Lee : « E. P. W. » : 276]. Voir *supra* : 342). D'un ton ironique, Virginia Woolf exprime la même idée que Sarah Grand et Vernon Lee: « Women have served all these centuries as looking-glasses [...] reflecting the figure of man at twice its natural size. » (Woolf [1929], 1959 : 53). En d'autres termes, le temps est venu de changer de discours. Sur cette question, Simone de Beauvoir a une position catégorique :

On ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre. (de Beauvoir, 1949 : 13. Nous soulignons.)

« On ne naît pas femme, on le devient ». Cette pensée révèle l'adhésion de Simone de Beauvoir à l'existentialisme sartrien, selon lequel l'homme n'est pas déterminé d'avance par son essence, mais libre et responsable de son existence. En outre, elle remet en cause la définition du genre féminin par les sciences : « Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ». Elle rejoint l'idée de Vernon Lee qui considère Freud comme sa « bête noire » (Colby, 2003 : 311). En effet, dans *Satan the Waster*, Lee montre son désaccord sur la psychologie féminine de Freud:

We add a crowning self-delusion : that of believing that we have no such feelings, passions, impulses, and needs [...]. Much of all this is insisted on by the Freudians; and their insistence on hidden springs of our thought of our thought and action is, to my view, their great gift to psychology. Where I venture to disagree entirely with them is the contents of the above passage, which sets forth my belief that all these obscure psychological phenomena have their explanation in something more primordial than sex. [...] Our Self is to each man

and woman the inevitable, because the only directly felt, centre of his or her Universe (V. Lee, *Satan the Waster*: 143-6)

Vernon Lee reconnaît l'apport de la psychanalyse concernant la découverte des pulsions cachées chez l'homme, de l'inconscient (« hidden springs »). Mais, dans la théorie de l'Ego, elle reproche à Freud de donner la prééminence au sexe⁴³¹, au détriment de l'âme : « Our Self is to man and woman [...] the only directly felt, centre of his or her Universe. » Précisément, Paul-Laurent Assoun fait état de « la perplexité » de Freud, face à la féminité : « 'Que veut la femme' ? est la seule question laissée sans réponse au bout de trente ans d'étude de l'âme féminine » (Assoun, 1990 :110). En tout cas, Havelock Ellis fournit la réponse au problème de Freud, face à la psychologie de la femme :

It is becoming increasingly evident that *there is no special sexual psychology of woman. That was a notion originated by ascetics and monks*, though it has taken a long time to fall into discredit. Differences there are, and always must be. So long as men and women are not alike in body they cannot be alike in spirit. *But these differences, on the psychological side, are not of substance. We see now that, essentially, men and women are of the same sexual composition*, and the old notion that such a belief was « derogatory » to woman is for us merely moonshine. (Havelock Ellis [1933], 1946: 291. Nous soulignons.)

Le constat du sexologue nous conduit à donner raison à Vernon Lee, lorsqu'elle dénonce la méconnaissance de la vraie nature des femmes. En effet, Havelock Ellis souligne un point important, à savoir qu'elles sont victimes des préjugés sociaux et des dogmes religieux (« there is no special sexual psychology of woman [...] a notion originated by ascetics and monks »). C'est aussi ce que pense cette Victorienne : elle considère qu'il faut cesser de considérer les femmes uniquement comme objets sexuels, bien qu'elles aient les mêmes désirs que les hommes (« feelings, passions, impulses, and needs » [V. Lee, voir *supra* : 346]). Havelock Ellis abonde dans le même sens qu'elle : « We see now that, essentially, men and women are of the same sexual composition. » Par conséquent, c'est la méconnaissance de la psychologie de la femme qui lui a valu d'être méprisée par les hommes, en particulier par les décadents. Nous

⁴³¹ Vernon Lee publie *Satan the Waster* en 1920. Et en 1922, Sigmund Freud exposera sa théorie du complexe de la castration (Voir S. Freud, *Œuvres Complètes*. Tome XVI (1921-1929). Nous développerons ce point dans la Partie IV (Chapitre 1.2).

pensons à Baudelaire, qui soutient que la femme n'obéit qu'à ses pulsions sexuelles, parce qu'elle est douée de l'instinct bestial : « Quand la *nature*, grande en ses dessins cachés, / De toi, Ô femme, ô reine des péchés, / *De toi, vil animal*, - pour pétrir un génie. / Ô fangeuse grandeur ! sublime *ignominie* ! » (Baudelaire. *Œuvres Complètes*. Rpt. 1961 : 26-7 ; nous soulignons)⁴³². Nous notons les termes oxymoriques, d'une part, « fangeuse »/« grandeur », et d'autre part, « sublime »/ « ignominie ». Ils mettent en évidence les contradictions et le mépris de la femme chez Baudelaire : la « grandeur » de la femme est liée à son amour bestial (« vil animal » / « reine des péchés »). C'est contre cette attitude tendancieuse que s'insurge Vernon Lee : « Woman's love is *maternal* [...] Whereas man's love is [...] BESTIAL ! » (Lee, dans Gunn, 1964 : 134). Il est certain que la pensée de Baudelaire imprègne celle des esthètes « décadents ». D'où le glissement sémantique opéré dans leur vocabulaire, transposant l'image de la femme dans le bestiaire mythique de la Méduse, de la sirène, de la lamie ou « femme-serpent », du vampire... Ce thème a des résonances profondes dans l'esprit et le cœur de Vernon Lee, comme nous le démontrerons dans la Partie IV (Voir *infra* : Le fantastique subversif de Vernon Lee. Chapitres 1.2, 3.4, et 4.3).

Il convient de souligner que le propos de Simone de Beauvoir démythifie l'image de l' « éternel féminin » : « On ne naît pas femme, on le devient » (de Beauvoir, 1949 : 13. Voir *supra* : 346). La théoricienne montre que la femme est un « produit », qui est « élaboré » par la civilisation (de Beauvoir, 1949 : 13). Cette dernière est ainsi constituée comme une entité à part de l'humanité, l'« Autre », pour reprendre ses propres termes. Dans son essai, *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), Luce Irigaray conclut dans le même sens que Simone de Beauvoir et Terry Eagleton :

Dans notre ordre social, les femmes sont « produites », utilisées, échangées par les hommes. Leur statut est celui des « marchandises ». Comment cet objet d'usage et de transaction peut-il revendiquer un droit à la parole et, plus généralement, une participation aux échanges ? Les marchandises, on le sait, ne vont pas seules au marché, et si elles pouvaient parler... Les femmes doivent donc rester une « infrastructure » méconnue comme telle de notre société et de notre culture. L'usage, la consommation, la circulation de leurs corps sexués

⁴³² Nous donnons ici un extrait du poème XXV dans la collection « Spleen et idéal », illustrant la misogynie de Baudelaire contre les femmes, dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois (ed), 1961 (*Op. Cit.*)

assurent l'organisation et la reproduction de l'ordre social, sans qu'à celui-ci elles aient jamais part comme « sujets ». (Irigaray, 1977 : 81. Nous soulignons.)

Irigaray dénonce formellement la réification des femmes par le système institutionnel : « leur statut est celui de 'marchandises' ». De sa plume satirique, la théoricienne condamne le déterminisme social, où on assiste à l'exploitation des femmes, « objets de reproduction », mais aussi objets du plaisir des hommes, et objets d'échange, dans « la circulation de leurs corps sexués ». En d'autres termes, la société fait d'elle des femmes-objets, « infrastructure méconnue » comme telle de notre société et de notre culture ». Aussi pouvons-nous aisément saisir la justesse de la déclaration de Vernon Lee, alors que des débats ont lieu en cette fin-de-siècle, à propos de « la Question de la Femme »: « We do not know what Women *are* » (V. Lee, « E. P. W. »: 294-5).

Cette « Eminente Victorienne » a l'intime conviction que toute opposition entre l'homme et la femme doit être abolie, afin d'établir une réconciliation du genre humain, et mettre un terme à la « guerre des sexes »:

One of the very great uses of Mrs. Stetson's most useful book is to accustom those who can think, to think in terms of change, of adaptation, of evolution; to *free us from the superstition that the present is the type of the eternal*, and that our preferences of to-day are *what decide the fate of the universe* [...].
The man makes the woman, and the woman (as Dumas and the believers in *La Femme* are the first to tell) in her turn makes the man; *woman in the image of man, man in the image of woman* » (V. Lee, « E. P. W. »: 294-6. Nous soulignons.)

Pour Vernon Lee, il est temps de balayer les croyances et les superstitions du passé, qui faussent le jugement de ses contemporains (« to free us from the superstition that the present day is the type of the eternal ». Avant tout, elle met l'accent sur l'évolution des mentalités et sur la nécessité d'être rationnel. Elle fait allusion au mythe de « l'éternel féminin », dont la création remontant aux mythes des origines (Lilith, et Eve) se retrouve dans ceux de la « Décadence » (les Belles Dames sans Merci incluant Salomé, Lucrèce Borgia...). Vernon Lee ne croit pas au déterminisme, puisque chaque individu peut user de son libre arbitre (« our preferences of to-day are what decide the fate of the universe »). Elle expose ainsi la théorie de la nature humaine chez les philosophes du XVIII^{ème} siècle.

Nous appuyons notre point de vue sur le constat de Sartre, dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946)⁴³³: « Au XVIII^{ème} siècle, dans l'athéisme des philosophes, la notion de Dieu est supprimée, mais non pas pour autant l'idée que l'essence précède l'existence. Cette idée, nous la retrouvons [...] chez Diderot, chez Voltaire » (Sartre [1946], 1996 : 28). Comme il a été démontré, Lee détient l'esprit voltairien de sa mère. Pour elle, la volonté permet à l'homme de transcender sa condition, et chaque individu peut ainsi trouver sa place dans la société. Aussi Vernon Lee pense-t-elle à l'égalité des sexes: « The man makes the woman [...] and the woman in her turn makes the woman » (V. Lee, voir la citation *supra*: 349). La femme peut-elle être réellement l'égale de l'homme ? La réponse de Lee est positive: « woman in the image of man, man in the image of woman » (V. Lee, voir la citation *supra* : 349). En fait, cette double image métaphorique est une allusion au concept issu de la tradition ésotérique du Romantisme, « the divided and reunited man », tel qu'il est étudié par Abrams :

« All division in nature was the result of the fall of man [...] after the creation (IV. xv) and resulted in the separation of man from God, as the split of primal man into male and female sexes [...]. Redemption is made possible by Christ, who in His risen form, like man before the fall, « united the masculine and feminine in his single person » [...]. The creation is affected by the principle of *separatio*. A series of manifestations, which are compelled by a creative conflict of opposing powers. (Abrams, 1973 : 153-9)

Dans *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1973), Abrams parle du mythe de l'androgynie chez Adam (« a popularized form, of the myth of the microcosmic and androgynous Adam who falls into division and so effects the material creation » [Abrams, 1973 : 163]). Mais « la chute de l'homme », causée par le péché d'Adam et Eve, entraîne le « principe de *separatio* », c'est-à-dire la séparation des sexes. Cela est à l'origine des conflits opposant l'homme et la femme. Selon les dogmes chrétiens, la réunification des sexes s'opèrera au moment de la mort, pour celui qui croit au mystère de la « rédemption », rachat du genre humain par le Christ. Par conséquent, l'argument de Lee (« woman in the image of man, man in the

⁴³³ J. - P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* (1946). Paris : Gallimard, 1996.

image of woman » [V. Lee, voir *supra* : 349) semble paradoxal au premier abord, si l'on considère son rejet de tout dogme. Mais en fait, on peut expliquer sa pensée, d'un point de vue métaphysique, en se référant à la tradition romantique ci-dessus exposée par Abrams.

Gunn affirme que Vernon Lee n'est pas athée, bien qu'elle ait été élevée dans une famille de libres penseurs⁴³⁴ : « Vernon Lee disclaims to be an atheist, in that she does not deny the existence of God ; but of this God, the First Cause, she holds that we can only know that things are as they are, for good and ill : 'The original cause of all phenomena'. » (Gunn, 1964 : 114). Elle rejette toute orthodoxie et toute superstition. Par contre, elle croit en l'enseignement de l'amour de l'humanité: « Buddha and Christ are nearer the truth in this matter than Nietzsche. » (V. Lee, « E. P. W. » : 278). De cette façon, elle fustige l'antiféminisme de Nietzsche, comme le fera plus tard Derrida, dans *Eperons : Les Styles de Nietzsche* (1978)⁴³⁵.

Il convient de noter que la vision de Lee est tout à fait réaliste, si l'on pense à ce qu'écrira le sexologue, Havelock Ellis, dans *Psychology of Sex*, publié en 1933 : « We may not know what sex is [...]. But we know that it is mutable [...], that its frontiers are often uncertain, and that there are many stages between a complete man and a complete female » (Havelock Ellis [1933], 1946: 194). Au « principe de *separatio* », source de conflits (« a creative conflict of opposing powers »), elle propose le principe de l'union spirituelle, capable de créer l'harmonie sociale. Entre l'homme et la femme, la discrimination sexuelle et « la guerre des sexes » ne sont pas justifiées. Par ce fait, Vernon Lee montre que la femme libre est la femme nouvelle, capable de rivaliser avec l'homme dans tous les domaines. Sa pensée trouve écho chez Simone de Beauvoir :

Affranchir la femme, c'est refuser de l'enfermer dans les rapports qu'elle soutient avec l'homme, mais non les nier ; qu'elle se pose pour soi elle n'en continuera pas moins à exister *aussi* pour lui : se reconnaissant mutuellement comme sujet chacun demeurera cependant pour l'autre un *autre* ; [...] « Le

⁴³⁴ P. Gunn décrit l'attitude de Matilda Paget face à la religion : « Mrs Paget was sceptical and irreligious [...] in the eighteenth-century Voltarian sense. » (Gunn, 1964 : 112).

⁴³⁵ J. Derrida. *Eperons. Les Styles de Nietzsche*. Paris : Flammarion, 1978. Ce point sera développé dans le chapitre suivant (voir *infra* : Partie III. Chapitre 2.2).

rapport immédiat, naturel, nécessaire, de l'homme à l'homme est *le rapport de l'homme à la femme* », a dit Marx⁴³⁶. (de Beauvoir 1949, Tome II : 576)

« Affranchir la femme », telle est la marque de l'évolution des mentalités, pour Simone de Beauvoir. La femme nouvelle est la femme émancipée, qui se reconnaît à travers le regard de « l'autre », l'homme dont elle est l'égal : « Se reconnaissant mutuellement comme sujet chacun demeurera cependant pour l'autre un *autre* ». Seul le respect mutuel est le signe de la tolérance, tant dans la sphère privée que dans la sphère publique. Du statut « objet », la femme devient « sujet ». C'est en ces termes que Simone de Beauvoir signe son engagement dans la libération de la femme. Kate Millet adopte le même point de vue qu'elle, dans *Sexual Politics* (1970) : « A sexual revolution would bring the institution of patriarchy to an end, abolishing both the ideology of male supremacy and the traditional socialization by which it is upheld in matters of status, role, and temperament. » (Millet [1970], 2000 : 62). La pensée de Simone de Beauvoir et celle de Kate Millet font écho à celle de Vernon Lee, montrant que la femme doit militer en faveur de la reconnaissance de ses droits et de son statut social. Telle est la question de l'identité sexuelle de la femme, qui continue à faire l'objet des débats au XX^{ème} siècle, et encore aujourd'hui (« a sexual revolution »).

Dans ce chapitre, nous avons donné un éclairage de l'écriture leeienne, en la plaçant dans le contexte moderne de la critique féministe. Vernon Lee dénonce la démythification de « l'éternel féminin », la dépendance financière des femmes, source de leur « parasitisme économique ». Et sa réaction contre le darwinisme constitue en quelque sorte sa « révolte intellectuelle ». A juste titre, nous assimilons une telle révolte à une « révolution sexuelle », adhérant au point de vue de Kate Millet, telle qu'il a été exposé ci-dessus. En effet, Vernon Lee rejette l'ambivalence de l'idéologie victorienne de la fin-de-siècle « décadente », sous le couvert de la philosophie schopenhauerienne, et sous le prétexte que leur offre la théorie darwinienne. C'est ce que le lecteur constate dans « A Frivolous Conversation »⁴³⁷ de Vernon Lee, où le Comte Kollonitz divise les

⁴³⁶ Dans *Le deuxième sexe* (1949. Tome II. *Op. Cit.*), S. de Beauvoir cite Karl Marx : *Œuvres philosophiques*, tome VI.

⁴³⁷ « A Frivolous Conversation » fait partie de la collection *Vanitas : Polite Stories* (1911), de Vernon Lee.

femmes en deux sphères : d'une part, les anges (dont font partie sa mère et sa sœur), et d'autre part, les femmes-vampires dont la perversion sexuelle doit être réprimée à tout prix. La réplique de Mme Nitzenko est d'un humour acide : « Well – is it much else, with its populations of female vampires of which you tell me, and its idealizing young men, believing that women ought to be angels, and dividing their time between – such angels – and the female vampires in question? » (V. Lee, « A Frivolous Conversation » : 16). Ce discours est loin d'être futile, mettant en évidence le sens de la révolte chez Vernon Lee, dans sa plaidoirie en faveur de la condition féminine.

L'étude de ce chapitre nous a aussi permis de mettre l'accent sur l'écriture féminine et avant-gardiste de Vernon Lee. En fait, c'est une écriture subversive, si l'on se réfère à Kate Millet : « The abolition of sex role and the complete economic independance of women would undermine both its [patriarchy's] authority and its financial structure. » (Millet [1970], 2000 : 62). Pour la théoricienne, une telle écriture met fin à la discrimination dont sont victimes les « New women » écrivains de la fin-de-siècle (« the separate sexual subcultures » [Millet, 1970. Rpt. 2000 : 62]). Il est certain que la question de l'identité sexuelle (« gender ») porte la marque du féminisme, mettant en évidence l'ambivalence masculine à l'égard de la figure émergente de la « New Woman » à l'aube de la modernité. Comme le proclame Cixous, il faut que la femme émerge de « sa naïveté », de « l'obscurantisme » et du « mépris d'elle-même par la grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique » (Cixous, 1975 : 40). Telle est la modernité de l'« écriture féminine », où il est nécessaire « que la femme s'écrive » et « que la femme écrive de la femme » (Cixous, 1975 : 39). C'est avant tout une écriture subversive, un des traits fondamentaux du postmodernisme dans la littérature.

C'est pour cette raison que, dans le chapitre suivant (Chapitre 2), nous élargirons le sens du mot « modernité » dans l'œuvre de Vernon Lee. Cela nous permettra d'analyser sa démarche et son écriture d'anticipation vers le postmodernisme. Et ce sont les textes d'Alice Jardine, de Roland Barthes et de Jacques Derrida qui nous fourniront les bases épistémologiques de ce mouvement littéraire de la fin du XX^{ème} siècle.

Chapitre 2

L' « écriture féminine » de Vernon Lee : une écriture subversive

Si le style était
(comme le pénis serait selon Freud
« le prototype normal du fétiche »)
l'homme,
l'écriture serait la femme.
(Jacques Derrida.
Eperons. Les Styles de Nietzsche, 1978 : 44)

Comme nous l'avons expliqué précédemment, la spécificité de la période fin-de-siècle dite « décadente » réside dans l'évolution qui s'opère dans les diverses structures sociales de la Grande-Bretagne. Talia Schaffer décrit la vie des femmes modernes de cette époque : « *'New Women'* generally referred to young women living in flats, carrying their own latchkeys, riding bicycles, smoking, cutting their hair, wearing 'rational dress', and *manifesting independance and self-reliance in their social, educational, and career options.* » (T. Schaffer, 2000 : 13. Nous soulignons). Cette approche des réalités socio-historiques montre que l'écriture de Vernon Lee s'inscrit dans cette mouvance orientée vers la modernité, au tournant du XX^{ème} siècle (Anne Brown et Lady Tal sont deux « New Women » intellectuelles revendiquant leurs droits à la liberté du mariage et du travail).

« The Woman Question », telle qu'elle est exposée par Vernon Lee, trouve écho chez Derrida qui analyse lui aussi « La Question de la femme » (Derrida, 1978 : 32-86).

Ce sont deux questions similaires ayant le même objectif : la remise en cause de de l'idéologie phallocrate d'une société pourtant marquée par le désir de modernité.

En premier lieu, il convient d'étendre le sens du mot « modernité » non seulement dans le contexte du modernisme mais aussi dans celui du postmodernisme, concernant l'« écriture féminine ». Le terme « postmodernisme » sera défini par Alice Jardine, dans « Opaque Texts and Transparent Contexts : The Political Difference of Julia Kristeva » (1986)⁴³⁸. D'autre part, nous nous baserons sur les textes de Roland Barthes, qui considère que « l'écriture féminine » est une écriture politique, dans *Le degré zéro de l'écriture* ([1953],1972). Et enfin, nous examinerons « la Question de la Femme », selon le concept de la « différance » par Derrida, dans *Marges de la Philosophie* (1972)⁴³⁹ et *Eperons. Les Styles de Nietzsche* (1978). A l'appui de cette importante problématique, nous baserons aussi sur la théorie d'Alice Jardine, dans *Gynesis* (1985), et celle de Susan Rubin Suleiman, dans *Subversive Intent* (1990)⁴⁴⁰. En outre, nous ferons appel aux co-auteurs Françoise Collin, Evelyne Pisier et Eleni Varikas, dans leur essai, *Les femmes, de Platon à Derrida* (2000)⁴⁴¹. Cette étude nous permettra de démontrer que l'écriture de Vernon Lee est une écriture d'anticipation vers le postmodernisme.

2.1 – Modernité, modernisme, et postmodernisme

Alice Jardine nous fournit un éclairage très intéressant sur le sens du mot « modernité », dans le contexte de la critique féminine des années 1970 et 1980 :

What do I mean by modernity ? [...] It might be helpful to indicate briefly a few parameters of the question. [...] I do not primarily use the term in the sense of the « modern » [...] as used by Baudelaire, and Mallarmé [...]. My use of the term should not be confused (as it most often is) with « modernism » – the generic label commonly attached to the general literary and artistic movement of the first half of the twentieth century. With the term « modernism, » however, we are closest – at least in terms of the so-called literary text – to what concerns me. (A. Jardine, dans K. Miller, 1986: 98-100. Nous soulignons.)

⁴³⁸ A. Jardine, « Opaque Texts and Transparent Contexts », in *The Poetics of Gender*. Edited by Nancy K. Miller. New York : Columbia University Press, 1986.

⁴³⁹ J. Derrida, *Marges de la Philosophie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1972.

⁴⁴⁰ S. R. Suleiman, *Subversive Intent*. Cambridge : Harvard University Press, 1990.

⁴⁴¹ F. Collin, E. Pisier, et E. Varikas, *Les femmes, de Platon à Derrida*. Paris : Plon, 2000.

Alice Jardine montre ici que la langue évolue, et qu'il faut définir le mot « modernité » en se basant sur la sémantique diachronique, pour reprendre les termes de Saussure. En premier lieu, elle ne se réfère ni à la modernité baudelairienne, ni à la modernité définie par les symbolistes (Mallarmé). Le second paramètre est le Modernisme, terme relatif au mouvement littéraire et artistique, au carrefour de la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle (« the generic label commonly attached to the general literary and artistic movement of the first half of the twentieth century »). Pour notre part, nous avons défini le Modernisme dans les mêmes termes qu'Alice Jardine (Voir l'Introduction, *supra* : 39). Ce mouvement littéraire rompt en effet avec la tradition, pour réaliser diverses expériences dans le domaine de la forme et du style. Comme il a été démontré, la modernité de l'écriture de Vernon Lee repose sur ses recherches de la structure, la forme et l'intensité psychologique dans le roman, lui assurant une place privilégiée dans la « généalogie du modernisme » (Voir Partie I [(3.2 (c) ; 3.2 (d)]. Partie II [4.3 et 4.4])).

Mais Alice Jardine précise qu'elle ne se réfère pas non plus à cette forme de modernité scripturale, et elle expose alors un troisième paramètre, le postmodernisme:

It is the word « postmodernism, » as commonly used in the United States, that perhaps most accurately corresponds to what the French name *la modernité*, and that most directly applies to the set of writers I will be valorizing here: those writing self-consciously from within the (intellectual, scientific, philosophical, religious, literary) *epistemological* crisis specific to the postwar period. [...] What I shall be calling modernity here thus designates a particular attitude, a certain *posture* towards thinking about the human and speaking subject, signification, language, and writing that is of interest to me in relationship to feminist thought. [...] Modernity seems to me about not knowing, about not being sure, about having no story to tell. It also seems to be about loss: loss of identity, loss of truth, knowledge, power – loss of control. (Alice Jardine, 1986 : 98-100)

Selon Jardine, la modernité a un lien direct avec « la crise épistémologique » qui caractérise la période de l'après guerre (« *epistemological* crisis »). En effet, dans *Histoire de la Grande-Bretagne* (1980), Roland Marx met l'accent sur l'évolution des mentalités, perçue à travers les nouvelles structures de la société : l'économie (monnaie et mondialisation), et la législation (loi sur l'avortement, en 1967, ou la loi sur les

acquêts dans le mariage, en 1970, par exemple). Mais la seconde moitié du XX^{ème} siècle⁴⁴² est marquée par « les incertitudes contemporaines » à partir de 1945 (R. Marx [1980], 1996 : 283-85). L'évolution des mentalités a une dimension mondiale, puisqu'il faut tenir compte de la géopolitique. La décolonisation se réalise dans « l'inéluctabilité de l'indépendance de tous les peuples » (R. Marx [1980], 1996 : 335)⁴⁴³. Le Royaume Uni doit faire face aux problèmes liés au développement du nouveau Commonwealth (racisme et exclusion à l'égard des immigrants provenant des anciennes colonies)⁴⁴⁴. Selon Alice Jardine, il s'agit bien d'une « crise épistémologique » de la fin du XX^{ème} siècle, révélant une « perte de contrôle » généralisée (« loss of identity, loss of truth, knowledge, power »). Elle résume, en ces termes, les thèmes majeurs développés par l'écriture postmoderne, compte tenu de l'impact de la crise événementielle et de l'idéologie sur la littérature. C'est ce que l'on retrouve dans *Indigo* (1992) de Marina Warner, par exemple.

« Cette crise épistémologique » – qui marque la fin du XX^{ème} siècle, selon Alice Jardine – présente des similitudes frappantes avec celle de la fin du XIX^{ème} siècle, où se sont posés avec acuité les débats sur la classe, la race, et le sexe (« class, race, and gender »). Pour appuyer notre point de vue, nous nous référons à Sally Ledger et Scott MacCracken, analysant « la crise du Victorianisme » dans « The New Woman and the crisis of Victorianism », inclus dans la collection d'essais qu'ils publient sous le titre *Cultural Politics at the Fin de Siècle* (Ledger and MacCracken, 1995 : 22- 43). Selon les co-auteurs, les causes de la « crise du Victorianisme » sont d'ordre socio-économique et politique (« the rise of trade unionism, fears of rebellion, urban poverty and homeless as [...] destabilizing factors » Ledger and MacCracken, 1995 : 22). Nous rappelons ici que nous avons déjà exposé cette crise sociale au sein de la société victorienne, dans l'Introduction de la thèse (Voir *supra* : 14-8).

⁴⁴² Pour l'étude de l'histoire de cette période, nous nous référons à Roland Marx [1980], 1996 (*Op. Cit.*) : 285-383.

⁴⁴³ Voir R. Marx, *Ibid.* : p. 285-318.

⁴⁴⁴ Pour une étude approfondie du racisme et de l'exclusion, voir *Caribbean Short Stories* d' E. A. Marham (ed). London : Penguin Books, 1996. Voir également Michel Pousse, *R. K. Narayan. Romancier et témoin*. Paris : Editions L'Harmattan, 1992.

A la décolonisation, s'ajoute le spectre de la guerre (la menace d'une « guerre atomique » entre les Etats-Unis et l'URSS, à la fin du XX^{ème} siècle, aboutissant à la menace d'une « guerre froide » entre ces deux continents).

D'autre part, pour Ledger et MacCraken, l'émergence de la « New Woman » à la fin du XIX^{ème} siècle est l'un des facteurs culturels déterminant « la crise du Victorianisme » :

The significance of the crisis in gender relations at the close of the nineteenth century has not been understood by feminist critics. Most notably perhaps, Elaine Showalter's *Sexual Anarchy* explores the sense of imminent anarchy within gender relations which characterized the 1880s and 1890s. [...] Sexual difference was only one of the ideological battlegrounds of the *fin de siècle*. (Ledger and MacCraken, 1995 : 22)

Les co-auteurs placent « The Woman Question » sur le même plan idéologique que les problèmes socio-économiques et politiques (« sexual difference was only one of the ideological battlegrounds ». Effectivement, il a été démontré que « la guerre des sexes » (Dijkstra) relève de l'idéologie socio-culturelle. Ledger et MacCraken soulignent que l'ouvrage d'Elaine Showalter, *Sexual Anarchy* (1990), a le mérite de mettre en relief les luttes des « New Women » contre la discrimination sexuelle, dans les années 1880 et 1890. Et les co-auteurs affirment que ce combat est également celui des femmes de la fin du XX^{ème} siècle (« the crisis in gender relations at the close of the nineteenth century »). Il convient donc de rappeler ici que « la crise du Victorianisme » (« the crisis of Victorianism », « crise épistémologique » qui a marqué la fin-de-siècle de l'Angleterre victorienne) a fait l'objet de notre analyse dans la Partie II de notre thèse, notamment dans la querelle de l'esthétisme provoquée par la publication de *Miss Brown* (1884), et dans la révolte des « filles de la Décadence », dont fait partie Vernon Lee (Voir *supra* : Partie II. Chapitres 2 et 3). Il a été démontré que Vernon Lee réagit contre le darwinisme, autre facteur destabilisant de cette fin-de-siècle « décadente ». Nous sommes donc en mesure d'affirmer que l'écriture leeiienne s'inscrit dans une modernité avant-gardiste. Et avec Alice Jardine, nous mettons l'accent sur un point important : la modernité de l'écriture féminine repose sur une idéologie libérale et humaniste (« What I shall call modernity [...] designates a particular attitude, a certain *posture* thinking about the human [...] in relationship to feminist thought. » [A. Jardine 1986: 100. Voir *supra*: 356]).

C'est ce qu'a révélé notre analyse de la différence sexuelle par Vernon Lee, dans notre étude de l'esthétisme préraphaélite (Voir *supra* : Partie II. Chapitre 2), dans celle

concernant le statut de la « New Woman » (« Lady Tal ». Voir *supra* : Partie II. Chapitre 3.2), et dans sa plaidoierie en faveur de « The Woman question » (Voir *supra* : Partie III, chapitre 1.4). En ce sens, l'écriture de Vernon Lee illustre bien les thèmes de « la perte d'identité, la perte de vérité, savoir et pouvoir », auxquelles Alice Jardine fait allusion, ci-dessus (Voir *supra* : 356). Cela est particulièrement vrai, lorsqu'elle plaide en faveur de la condition féminine. Concernant ce point, nous nous référons à Alice Jardine déclarant que la femme est le centre d'intérêt des écrivains postmodernes, dans *Gynesis. Configurations of Women and Modernity* (1985) :

« Woman, » as a new rhetorical space, is inseparable from the most radical moments of most contemporary disciplines. To limit ourselves to the general set of writers [...], « she » may be found in Lacan's pronouncements on desire ; *Derrida's internal explorations of writing* ; Deleuze's work on becoming woman; Jean-François Lyotard's calls for a feminine analytic relation; Goux's on the new femininity; Barthes's in general; Michel Serres's desire to become Penelope or Ariadne... (Jardine, 1985: 38. Nous soulignons.)

Les termes « nouveaux espaces féminins » interpellent sûrement le lecteur avisé. Pour suivre la voie empruntée par les femmes, il suffit de se référer à la lecture de la très intéressante anthologie critique des trois co-auteurs, Françoise Collin, Evelyne Pisier, et Eleni Varikas, intitulée *Les Femmes, de Platon à Derrida* (2000). Elles proposent une sélection de soixante textes écrits par des philosophes, allant de Platon à Jacques Derrida – en passant par Saint-Augustin, Thomas More, Martin Luther, John Locke, Jean-Jacques Rousseau, Emmanuel Kant, Friedrich Hegel, Mary Wollstonecraft, Friedrich Nietzsche, Simone de Beauvoir –, et par des psychanalystes, Sigmund Freud et Jacques Lacan. Elles exposent la problématique de leur ouvrage portant sur la « question de la différence des sexes », dans les termes suivants : « Sans doute l'importance de cette question a-t-elle fini par s'imposer à la réflexion et commence-t-elle à être perçue comme un des enjeux majeurs de notre époque » (Collin, Pisier, et Varikas, 2000 : 7). En fait, les co-auteurs proposent une re-lecture des textes retraçant l'histoire de la sexualité par la critique féminine contemporaine. Collin, Pisier et Varikas donnent ainsi une vision diachronique de la condition féminine, puisqu'on constate que « la question de la différence des sexes » au XX^{ème} siècle a été également l'« un des enjeux majeurs » de la fin du XIX^{ème} siècle « décadente ». Comme il a été

démontré, l'écriture de Vernon Lee s'inscrit dans cette vision moderne de la femme : (« The Woman Question ») constitue effectivement l'« un des enjeux majeurs » de son époque. Et c'est précisément sur ce point que nous concentrerons toute notre attention, dans le chapitre suivant, à travers la lecture de sa fiction consacrée à *La Femme*. Le regard de cette humaniste libérale se porte sur le devenir de la femme, dans un siècle qui aborde la modernité, comme le feront plus tard des philosophes, tels que Foucault, Deleuze, Goux, Barthes, Derrida, au XX^{ème} siècle...

Selon Jardine, la femme devient le « nouvel espace rhétorique ». Si Lacan s'intéresse au désir de la femme (à son corps par conséquent), Derrida voit en elle un autre désir : son besoin de proclamer sa différence, à travers son écriture.

2.2 – « La Question de la Femme » : le droit à la « différence » (Derrida)

Dans *Marges de la Philosophie* (1972), Derrida établit le lien entre la linguistique et la littérature, notamment dans la création de son concept de la « différence :

La différence sera non seulement le jeu des différences dans la langue mais le rapport de la parole à la langue, le détour aussi par lequel je dois passer pour parler, le gage silencieux que je dois donner, et qui vaut aussi bien pour la sémiologie générale, réglant tous les rapports de l'usage du schéma, du message, au code, etc. [...] Il faut bien que ce soit une sorte d'écriture avant la lettre, une archi-écriture sans origine présente, sansarchie.

[...] Avant le signe et hors de lui, à l'exclusion de toute trace et de toute différence, quelque chose de tel que la conscience est possible. [...] Que veut dire la conscience ? Le plus souvent dans la forme du « vouloir dire », elle ne se donne à penser, sous toutes ses modifications, que comme présence à soi, perception de soi de la présence [...]. On pourrait aussi reprendre tous les couples d'opposition, sur lesquels est construite la philosophie et dont vit la philosophie, pour y voir non pas s'effacer l'opposition, mais s'annoncer une nécessité telle que l'un des termes y apparaisse comme la différence de l'autre, comme l'autre différé dans l'économie du même. (Derrida, 1972 : 16-8)

Derrida se base sur les travaux des structuralistes, en particulier l'ouvrage de Greimas, *Sémantique Structurale* : le sens est précisément produit à travers les oppositions binaires. Ainsi, dans l'opposition masculin/féminin, chaque terme doit être considéré en rapport avec sa relation structurale avec l'autre terme : le mot « masculin » n'aurait

aucun sens sans le mot qui lui est opposé, « féminin ». En d'autres termes, ces deux mots sont complémentaires. C'est ce qu'écrit Toril Moi : « For Derrida, meaning (signification) is not produced in the static closure of the binary opposition. Rather it is achieved through the 'free play of the signifier' ». (T. Moi, 2001 : 105-6). Effectivement, concernant la « différance », Derrida parle « du jeu des différences », et en outre, il fait état du « détour » par lequel il faut passer pour s'exprimer : « les rapports de l'usage du schéma, du message au code ». Selon Toril Moi, l'analyse des oppositions binaires de Cixous a un rapport direct avec la notion de différence chez Derrida (« Derrida's concept of difference (or, rather *différance*) » [Toril Moi, 2001 : 105]). En effet, Cixous adhère à la pensée de Derrida, en exposant des oppositions binaires qui révèlent « le jeu des différences dans la langue » (« Activity / Passivity, Sun/Moon, Culture/Nature, Day/Night, Male/Female, Father/Mother, Head/Emotions, Intelligible/Sensitive, Logos/Pathos » [Cixous, dans T. Moi 2001 : 104]). Mais comme le souligne Derrida, « la sémiologie générale » est appliquée à la vie sociale (sociocritique). C'est précisément en ce sens que Cixous règle « l'usage du schéma, du message, au code », pour reprendre les termes de Derrida (voir *supra* : 360). Les oppositions binaires établies par Cixous révèlent les représentations littéraires de l'image de la femme, dans le système patriarcal. Derrida et Cixous font ainsi écho à Barthes : « Chaque code est l'une des forces qui peuvent s'emparer du texte » (Barthes, 1970 : 24-5).

D'autre part, dans l'opposition binaire, Derrida affirme que l'opposition « ne s'efface pas », mais sert à mettre en relief la « différance », c'est-à-dire « l'autre [terme ou sujet] différé dans l'économie du même ». En ce sens, le théoricien rejoint la position de Vernon Lee et celle de Simone de Beauvoir. Comme il a été démontré, la première exprime la même idée que lui, en formulant la disparition du fossé séparant l'homme de la femme, c'est-à-dire l'idée de « l'Autre », la femme en tant qu'inférieure à l'homme (« the otherness ») : « Woman in the image of man, man in the image of woman » (V. Lee, « E. P. W. » : 296)⁴⁴⁵. La nécessité de ce rapport naturel entre la femme et

⁴⁴⁵ Nous retrouverons cette même intensité dans le poème de Louis Aragon (1897-1982) : « La femme est l'avenir de l'homme » (Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, 1942).

l'homme est également mis en évidence par Simone de Beauvoir : « Se reconnaissant mutuellement comme sujet chacun demeurera cependant pour l'autre un *autre* » (de Beauvoir, 1949, Tome II : 576). Il y a dans de tels propos, la volonté de faire entendre la voix de l'*autre*, celle de la femme.

Dans son exposition du « jeu des différences dans la langue », Derrida souligne la prééminence d'une « archi-écriture », où la conscience intervient librement dans un « vouloir dire » (Derrida, Voir *supra* : 360). D'où le concept de la « différance » exposant l'idée de l'indétermination, élément important dans la pratique de la Déconstruction, chez les poststructuralistes, qui mettent l'accent sur les modes alternatifs d'investigation, d'explication et d'interprétation, en particulier. En fait, il s'agit d'une position extrême chez eux, de par leur perception des qualités illimitées du langage, alors que, chez les structuralistes, une explication et une interprétation sont concevables et possibles, compte tenu de l'existence des conventions et des codes analysés dans les textes littéraires. Aussi convient-il d'examiner la perception de Derrida concernant l'écriture de la « différance », dans la question de la femme. Dans l'axe paradigmatique relatif à « la femme », il convient de distinguer les termes « féminité » et « féminin ». La féminité est en effet le produit du pouvoir, c'est-à-dire les institutions, la culture, les structures familiales et aussi les relations sociales. Elle est donc un ensemble de caractères correspondant à une image stéréotypée de la femme, construite par la société, « l'éternel féminin ». Dans *Eperons, les Styles de Nietzsche* (1978), Derrida condamne l'anti-féminisme de Nietzsche. Selon lui, ce philosophe dogmatique a établi une thèse de « la vérité de la femme », révélant en fait que ce dernier « n'a rien compris ni à la vérité ni à la femme » (Derrida, 1978 : 39-40). Cela le conduit donc à déconstruire la thèse nietzschéenne :

Ce qui à la vérité ne se laisse pas prendre est – *féminin*, ce qu'il ne faut pas s'empresse de traduire par la féminité, la féminité de la femme, la sexualité féminine et autres fétiches essentialisants qui sont justement ce qu'on croit prendre quand on en reste à la niaiserie du philosophe dogmatique, de l'artiste impuissant ou du séducteur sans expérience. Cet écart de la vérité qui s'enlève d'elle-même [...] ce qui va donc *inscrire* la vérité [...] c'est, ne disons même pas le féminin : l' « opération » féminine. Elle (s') écrit. C'est à elle que revient le style.

Plutôt : si le style était (comme le pénis serait selon Freud « le prototype normal du fétiche ») l'homme, l'écriture serait la femme. (Derrida, 1978 : 44).

Avec Derrida, il convient de donner une autre valeur du « féminin » en substantivant l'adjectif : « le féminin ». Ce terme prend toute sa dimension axiologique, lorsque Derrida parle d' « opération féminine », qui s'instaure au moyen de l'écriture : c'est à la femme-écrivain que revient « le style » pour signer sa différence, ou plutôt sa « différance » : bannir avec énergie tous les « fétiches essentialisants », c'est-à-dire la pomme d'Eve, et l'envie du pénis. Autrement dit, elle doit se libérer de « la toile du texte » de Nietzsche, où sont tissées les images déformées des femmes : « femme châtrée », ou bien « femme castratrice », ou encore « femme affirmative » (Derrida, 1978 : 82). Derrida désigne explicitement ceux dont s'inspire Nietzsche : Abraham, Lautréamont, Mallarmé, et Freud (Derrida, 1978 : 82). Cela n'est pas sans rappeler la position de Vernon Lee, qui rejette toute forme de dogmatisme intellectuel, en adoptant l'attitude d'Henry Brewster⁴⁴⁶ : « We are now told to understand it as a perpetual warning against dogmatism. » (V. Lee, « E. P. W. »: 15)

La démarcation étant ainsi établie par Derrida, nous proscrirons de notre sujet toute dénotation péjorative de la « féminité » par opposition à la masculinité. Nous utiliserons le substantif « le féminin », qui est en rapport avec une opération stylistique, selon des regards croisés ou plutôt selon une croisée « différentielle », pour reprendre l'idiome de Derrida. En effet, le critique prend en compte le potentiel féminin, en se basant sur le critère de la vérité, dans *Eperons. Les styles de Nietzsche* (1978): « La question de la femme [...] libère la lecture de l'horizon du sens de l'être ou de la vérité, des valeurs de production du produit » (Derrida, 1978 : 86). C'est précisément ce que soutient Vernon Lee.

En fait, le concept de « l'écriture féminine » est nouveau : il établit « la différence féministe », perçue à travers l'opposition binaire homme/femme (sexe), d'une part, et masculin/féminin (genre), d'autre part. C'est ce qui conduit Derrida à remettre en question le système privilégiant le phallus comme symbole et source du pouvoir : « Si le style était l'homme (comme le pénis serait selon Freud 'le prototype normal du fétiche'), l'écriture serait la femme » (Derrida 1978 : 78). Ayant engagé la

⁴⁴⁶ Voir *supra* notre étude sur la théorie d'Henry Brewster, par Vernon Lee (Partie III. Chapitre 1.4 [c]).

déconstruction de ce qu'il appelle « phallogocentrisme », le théoricien mobilise ici « la question de la femme » dans l'Histoire de la sexualité féminine:

La femme est condamnée, abaissée, méprisée comme figure ou puissance de mensonge. La catégorie de *l'accusation* est alors produite au nom de la vérité, de la *métaphysique dogmatique*, de l'homme crédule qui avance *la vérité et le phallus comme ses attributs propres*. Les textes – phallogocentriques – écrits depuis cette instance réactive sont très nombreux. (Derrida, 1978: 78. Nous soulignons.)

Dans la Partie II de notre thèse, nous avons démontré comment Vernon Lee condamne elle aussi les écrits « phallogocentriques » des esthètes préraphaélites, ainsi que ceux de Baudelaire, Gautier, et Swinburne. D'autre part, elle dénonce le dogmatisme, voire la « métaphysique dogmatique » (Derrida), qui conduit à des dérives psychologiques (Voir *supra* : Partie III. Chapitres 1.4, 1.4 [a] et 1.4 [b]). A cela, elle oppose la « rébellion intellectuelle » (Voir *supra* : Partie III. Chapitre 1.4 [c]).

2.3 – Vernon Lee : une écriture d'anticipation vers le post-modernisme

Il est impératif que les « New Women » écrivains se donnent pour objectif l'utilisation de l'écriture comme « psychodynamique dans la créativité féminine », selon l'idée de Showalter (« the psychodynamics of female creativity, linguistics and the problem of a female language » [Showalter, dans Rice et Waugh 2001 : 147]). C'est le seul moyen de mener leur combat contre la misogynie des phalocrates, en démasquant la relation du pouvoir au masculin (« male »). En outre, dénoncer l'idéologie du système patriarcal a pour but de lever le voile sur les mécanismes entravant l'égalité sexuelle. C'est ce qu'écrit Cixous :

Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif : s'il s'écrit, c'est en soulevant, volcanique, la vieille croûte immobilière, porteuse des investissements masculins, et pas autrement ; ce n'est qu'à tout casser, à mettre en pièces les bâtis des institutions, à faire sauter la loi en l'air, à tordre la « vérité » de rire. (Cixous, 1975 : 49. Nous soulignons.)

Le propos de Cixous est en phase avec celui de Showalter, dénonçant l'attitude de Victoriens phalocentriques, qui considèrent que les revendications de la « New

Woman » relèvent d'une attitude « anarchique », parce qu'elle menace l'ordre établi (« to turn the world upside down » [Showalter, 1990. Rpt. 1992 : 38]). Comme il a été démontré, les « Filles de la Décadence » apportent du sang neuf à l'écriture : au-delà de la dénonciation de la discrimination sexuelle, l'accent porte désormais sur la revendication primordiale de l'égalité sexuelle. Concernant Vernon Lee, elle adopte la subversion comme stratégie scripturale :

I think that the real mischief lay in the word « woman ». For while that movement was, of course to break down the *barriers – legal, professional, educational and social – which exist between the sexes, the inevitable pitting of one sex against the other, the inevitable harping on what can or cannot be done, said or thought by women, because they are not men.* [...] the present condition of women – *their state of dependence, tutelage, and semi-idleness; their sequestration from the discipline of competition and social selection, in fact their economic parasitism – is in itself a most important factor in the wrongness of all our economic arrangements, in the insufficient production, the wasteful expenditure, the degrading mal-distribution of wealth.* (V. Lee, « E. P. W. » : 265-8. Nous soulignons.)

Pour Vernon Lee, l'identité sexuelle de la femme doit se réaliser grâce au discours féminin : « The Woman Question » (Voir *supra* : Partie III. Chapitre 1.4). L'opposition des sexes, nous dit-elle, est la racine du malaise de la civilisation, dans la mesure où elle occasionne les plus vives polémiques autour du statut des femmes. Alors, il est temps pour elles de se révolter contre tout « état de dépendance » (« their state of dependence, tutelage, and semi-idleness [...] their economic parasitism »). Et pour cela, il faut renverser les idées reçues et l'ordre établi (« the barriers – legal, professional, educational and social »). C'est bien là sa déclaration d'indépendance, perçue à travers son écriture subversive visant à transgresser les frontières établies entre le politique et le social. Notre point de vue peut être appuyé par Barthes par exemple, concernant les « écritures politiques », dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953).

En outre, pour appuyer ce point, nous nous baserons également sur les textes des spécialistes de la fin-de-siècle, Bram Dijkstra, Hélène Cixous, Christa Zorn, Françoise Collin, Evelyne Pisier et Eleni Varikas...

2.3 (a) - L' « écriture politique » de Vernon Lee

Selon Barthes, l'écriture est considérée comme le rapport qu'entretient l'écrivain avec la société (la sociocritique). Le langage littéraire est ainsi transformé par sa dimension sociale, suivant le cours de l'histoire :

L'écriture [...] est toujours enracinée dans un au-delà du langage, elle se développe comme *un germe* et non comme une ligne, elle manifeste une essence et menace d'un secret, elle est une contre-communication, elle intimide. [...] Il y a, au fond de l'écriture, une « circonstance » étrangère au langage, *il y a comme le regard d'une intention qui n'est déjà plus celle du langage. Ce regard peut très bien être une passion du langage, comme dans l'écriture littéraire* ; il peut être aussi la menace d'une pénalité, comme dans les écritures politiques : l'écriture est alors chargée de joindre d'un seul trait la *réalité des actes* et l'*idéauté des fins*. C'est pourquoi le pouvoir ou l'ombre du pouvoir finit toujours par instituer *une écriture axiologique*, où le trajet qui sépare ordinairement le fait de la valeur est supprimé dans l'espace même du mot, donné à la fois comme description et comme jugement. *Le mot devient un alibi* (c'est-à-dire un ailleurs et une justification). [...] *C'est le pouvoir ou le combat qui produisent les types d'écritures les plus purs.* (Barthes [1953], 1972 : 21-2. Nous soulignons.)

Barthes affirme ici que l'écriture « se développe comme un germe », parce qu'il existe une réalité formelle indépendante de la langue, dans toute œuvre littéraire. La mission de l'écrivain consiste à relier « la réalité des actes et l'idéalité des fins », c'est-à-dire traduire les aspirations profondes des individus formant une communauté, en particulier l'idéal démocratique. La liberté et l'égalité en sont les principes fondamentaux pour tous les citoyens, indépendamment de leurs sexes. Concernant Vernon Lee, il est avéré que « l'écriture [...] se développe comme un germe », puisque c'est très tôt qu'elle prend conscience de la condition féminine, lorsqu'elle arrive en Angleterre, en 1881. Elle constate que, malgré l'existence des clubs mixtes, par exemple « The Albemarle » (V. Lee, *Letters* : 97), le fossé des mentalités est loin d'être comblé : en effet, la femme a beau « copier en tout les hommes » (fumer, monter à bicyclette, jouer au billard) en cette fin-de-siècle, mais elle est toujours victime du regard négatif de l'homme. Et c'est ce qu'écrit Dijkstra⁴⁴⁷, dans *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans*

⁴⁴⁷ De toute évidence, Dijkstra emprunte les termes du titre de son ouvrage, « Les idoles de la perversité », à Baudelaire qui pense que la femme est « une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, Rpt. 1961 (*Op. Cit.*) : 1181).

la culture fin-de-siècle (1992) : « J'ai été frappé par l'omniprésence de ce qui m'est vite apparu comme une véritable iconographie de la misogynie, et, [...] j'ai découvert que les images des peintres trouvaient un contrepoint verbal chez les écrivains du temps. » (Dijkstra, 1992 : 12). Aussi, comprend-on la portée de l'offensive que Vernon Lee lance contre la misogynie des « décadents » de la société fin-de-siècle, en particulier dans la querelle de l'esthétisme (Voir *supra* : Partie II. Chapitre 2).

D'autre part, Barthes pense qu'il y a un « regard », qui « peut très bien être une passion du langage, comme l'écriture littéraire ». De toute évidence, ce « regard » est synonyme d'idéologie libertaire, puisque « c'est le pouvoir ou le combat qui produisent les types d'écriture les plus purs ». Sans doute pense-t-il à l'écriture de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949) en particulier, ou à celle d'Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse » (1975). Or, ce « regard » existe dans l'écriture leeienne : c'est une « écriture féminine » à part entière, une « écriture axiologique » où Lee s'inscrit dans l'esprit du « combat » contre le pouvoir injustement détenu par les hommes, au détriment des femmes. Par exemple, au XIX^{ème} siècle, elles sont exclues de la qualité de citoyen actif, puisque le droit de vote leur est refusé depuis très longtemps.

C'est ce que démontrent les co-auteurs, Françoise Collin, Evelyne Pisier, et Eleni Varikas, dans *Les femmes, de Platon à Derrida* (2000). Elles y citent un texte d'Emmanuel Kant (1724-1804), qui dénonce la discrimination sexuelle établie par les institutions, au XVIII^{ème} siècle : « Celui donc qui dispose du droit de vote dans cette législation s'appelle un *citoyen* (c'est-à-dire *citoyen d'un Etat* et non d'une ville = bourgeois). L'unique qualité requise, en dehors de la qualité *naturelle* (de ne pas être un enfant ni une femme) est qu'il soit son propre maître (*sui generis*) » [Collin, Pisier, et Varikas, 2000 : 359]⁴⁴⁸. Selon Zorn, Vernon Lee dénonce une telle discrimination, dans un article faisant partie de la Colby College Collection :

For the vote... even if used badly or not at all, is the recognition that the times are gone by when it was opportune that women, like Milton's Eve, should live for God through Man – a mode of life definable in un-Miltonian prose as parasitic and irresponsible. (« Why I want Women to Have a Vote » (V. Lee, dans Zorn 2003 : 88)

⁴⁴⁸ Collin, Pisier, et Varikas citent l'ouvrage de Kant, *Sur le lieu commun* (1793). Ed. Pléiade, t. III, p. 276-277).

D'un ton ironique, Vernon Lee affirme que les temps de la subordination de la femme par l'homme sont révolus. Dans une époque orientée vers la modernité, elle estime que donner le droit de vote est une nécessité historique. Aussi, sa politique personnelle est perçue à travers sa déclaration radicale : « I think the real mischief lay in the word 'Woman.' » (V. Lee, « E. P. W. » : 265). Une telle déclaration révèle « l'écriture politique » de Vernon Lee (pour reprendre les termes de Barthes) : il est temps de changer les préjugés gênant la promotion sociale de la femme, écrit-elle (« to break down the barriers – legal, professional, educational and social – which exists between the sexes » [V. Lee, « E. P. W. » : 265]). Cela correspond tout à fait à la métaphore du volcan destructeur, choisie par Cixous : « Un texte féminin [...] subversif : s'il s'écrit, c'est en soulevant, volcanique, la vieille croûte immobilière, porteuse des investissements masculins [...] mettre en pièces les bâtis des institutions. » (Cixous, 1975 : 49).

Par conséquent, nous nous proposons d'examiner la position de Vernon Lee, face à l'anti-féminisme caractérisant son époque. En premier lieu, il convient de déterminer de quelle manière l'écriture leeiienne est utilisée comme arme pour le développement de sa théorie. Pour cela, nous comparons les termes suivants, employés par Lee et Cixous : « to break down » (Vernon Lee), et « détruire », « tout casser » et « mettre en pièces » (Hélène Cixous). Aussi, dans la section suivante, nous nous proposons d'interpréter ces expressions sous l'angle de la théorie de la Déconstruction, développée par Jacques Derrida dans deux essais, publiés en 1967, *L'écriture et la différence* (1967 [a]) et *De la Grammatologie* (1967 [b])⁴⁴⁹. Pour décrire les relations particulières existant entre les textes (notamment la métatextualité), nous baserons sur les études critiques de Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, (1982)⁴⁵⁰.

2.3 (b) - La théorie de la Déconstruction de Derrida

Le théoricien développe sa théorie du décentrement de la structure, dans le chapitre X de *L'écriture et la différence*, intitulé « La structure, le signe et le jeu, dans le discours des Sciences Humaines » :

⁴⁴⁹ J. Derrida, *De la grammatologie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1967.

⁴⁵⁰ G. Genette, *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

La structure, ou plutôt la structuralité de la structure, bien qu'elle ait toujours été à l'oeuvre, s'est toujours trouvée neutralisée, réduite: par un geste qui consistait à lui donner un centre [...]. Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure [...] mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure. [...] Pourtant, le centre ferme aussi le jeu qu'il ouvre et rend possible. [...] Dès lors on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre [...]. C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel ; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours [...] c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification. (Derrida, 1967 [a] : 409-11)

Selon Derrida, la déstructuration entraîne la déconstruction des espaces qui les ont définies, à partir du moment où « on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre ». D'où une pluralité des sens concernant le texte : « en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours », système qui prend tout son sens uniquement à travers « un système de différences ». C'est dans un tel discours que s'établit « le jeu de la signification ». De cette manière, est ouverte la voie à la subversion par le texte. Ainsi, Derrida critique « l'anti-féminisme acharné de Nietzsche »⁴⁵¹ (Derrida, 1978 : 44). Il illustre sa théorie de la Déconstruction, dans sa relecture critique des textes nietzschéens:

La « question du style », sans doute l'avez-vous reconnue, *c'est une citation*. J'ai voulu marquer que je n'avancerai rien ici qui n'appartienne à l'espace dégagé au cours de ces deux dernières années par des lectures qui ouvrent une phase nouvelle dans un procès *d'interprétation déconstructive*, c'est-à-dire affirmative. [...] *La question du style, c'est toujours l'examen, le pesant d'un objet pointu. Parfois seulement d'une plume.* [...] Le style s'avancerait alors comme *l'éperon*, celui par exemple *d'un vaisseau voilé* : le *rostrum*, cette saillie qui va au-devant, *brise l'attaque à fendre la surface adverse*. [...] *Le style peut aussi de son éperon protéger contre* la menace terrifiante [...] de ce qui se présente, se donne à voir avec entêtement : la présence, *le contenu*, la chose même, le sens, la vérité. (Derrida, 1978 : 26-30. Nous soulignons.)

Le style éperonnant, l'objet long, oblong, *arme de parade* autant qu'il perfore, la pointe oblongifoliée tenant sa puissance apotropaïque des tissus, toiles, voiles

⁴⁵¹ Comme Derrida, Vernon Lee a elle aussi souligné l'anti-féminisme de Nietzsche, dans « The Economic Parasitism of Women » : « Buddha and Christ are nearer the truth in this matter than Nietzsche. » (Lee, « E. P. W. » : 278)

qui se bandent, se ploient ou déploient autour d'elle, c'est [...] pour insister sur ce qui imprime la marque de l'éperon stylé dans la question de la femme. (Derrida, 1978 : 32. nous soulignons.)

Derrida note que la citation, « la question du style », renvoie au « colloque dont Nietzsche fut l'objet à Cerisy-la-Salle en juillet 1972 » (Derrida, 1978 : 27). Il reprend ces termes dans un but subversif, « un procès d'interprétation déconstructive ». Il utilise un champ sémantique connotant des effets incisifs : « éperon », « objet pointu », « plume », « brise l'attaque », « arme de parade ». Le théoricien fait allusion à l'ironie, la satire, et la parodie. D'où l'appellation de « style éperonnant », arme d'attaque ou au contraire de défense (« arme de parade »), contre l'opacité entourant la vérité enveloppée dans des « tissus » et « voiles » métaphoriques. Comment parer aux attaques lancées contre la femme ? La métaphore de l'éperon est significative: le coup porté « imprime la marque » sur le « contenu » d'un texte, « le sens, la vérité ». C'est ce procédé qui est utilisé par Vernon Lee. D'une part, elle se sert de l'« arme d'attaque » contre le sensualisme érotique des préraphaélites, dans *Miss Brown* (roman à clé), et contre le sexisme du Comte Kollonitz, qui doit faire face à l'humour acide de Mme Nitzencko, dans « A Frivolous Conversation » (Voir *supra* : 353). D'autre part, elle met en œuvre l'« arme de parade », dans la rivalité littéraire entre les deux écrivains dans « Lady Tal » (Voir *supra* : Partie II. Chapitre 3.2)

Derrida déconstruit l'un des textes de Nietzsche, *Le Gai Savoir*. Il cite des extraits de cet essai, en allemand, et les commente en utilisant une ré-écriture ironique, voire parodique (Derrida 1978 : voir p. 32-44). Par exemple, il en cite l'extrait suivant : « *ihre Wirkung in due Ferne* », c'est-à-dire « *Les femmes et leur opération à distance* » (Derrida, 1978 : 32). Il analyse le réseau sémantique du mot « distance », démontrant les contradictions du discours de Nietzsche, dans sa recherche de la « vérité de la femme », dont « la séduction [...] opère à distance » (Derrida, 1978 : 37-9). Le commentaire de Derrida sur les textes de Nietzsche montre qu'il existe des relations particulières entre les textes, relations critiques traitant de la « métatextualité »⁴⁵², pour reprendre les termes de Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982). Derrida conclut ironiquement son commentaire de la façon suivante :

⁴⁵² Genette définit en effet la « métatextualité » comme le « commentaire qui unit un texte à un autre dont il parle » (Genette, 1982 : 10).

Il faut se tenir à distance (*Distanz !*), ce dont nous manquons, ce que nous manquons de faire et cela ressemble aussi à un conseil d'homme à homme : pour séduire et pour ne pas se laisser séduire.

S'il faut se tenir à distance de l'opération féminine (de l'*actio in distans*), ce qui ne revient pas à s'approcher simplement, sauf à risquer la mort *elle-même*, c'est que « la femme » n'est pas peut-être pas quelque chose, l'identité déterminable d'une figure qui, elle, s'annonce à distance d'autre chose, et dont il y aurait à s'éloigner ou à s'approcher. Peut-être, comme non-identité, non-figure, simulacre, l'*abîme* de la distance.

[...] Il n'y a pas de vérité de la femme mais c'est parce que cet écart abyssal de la vérité, cette non-vérité est la « vérité ». Femme est un nom de cette non-vérité de la vérité. Je soutiens cette proposition de quelques textes, parmi tant d'autres. (Derrida, 1978 : 37-9)

L'écriture derridienne détruit les « voiles » idéologiques de Nietzsche, dont l'écriture déshumanise l'image de la femme. En effet, elle est assimilée à la figure destructrice incarnant le mal, « la mort *elle-même* » : d'où « *l'abîme de la distance* » séparant l'homme de la femme. Cette représentation négative de la femme (la Femme fatale) traverse le temps, de Salomé à Lucrece Borgia. Nous développerons ce point, dans la partie IV : Chapitre 2 (Analyse de « Prince Alberic and the Snake Lady » de Vernon Lee) et Chapitre 3 (Analyse de la nouvelle de V. Lee, « Amour Dure »).

Pour comprendre l'idéologie de la fin-de-siècle, nous nous référons à Eagleton dans *Marxism and Literary Criticism* (1976) : « Ideologies – the ideas, values and feelings by which men experience their societies at various times. » (Eagleton, 1976 : viii). La fin-de-siècle « décadente » voit les hommes s'évertuer « à apprendre à leurs compagnes la place que le progrès et l'évolution leur assignent dans la civilisation », mais comme elles sont « récalcitrantes », ils « vont passer de la campagne culturelle » à « une guerre en règle contre *la femme* » (Dijkstra, 1992 : 11). Frustrés par cette résistance féminine qu'ils jugent typiquement perverse, ils s'acharnent à détruire l'image de la femme, comme dans le cas de Schopenhauer et Nietzsche. Derrida déconstruit la philosophie anti-féministe de ce dernier, mais aussi celle des Victoriens phalocrates dont la perception négative de la femme est précisément cette « non-identité, non-figure », et surtout ce « simulacre » de femmes fatales, « *l'abîme* » que les hommes doivent tenir à distance, de peur de sombrer dans le malheur. Ce sont là « les idoles de la perversité », pour reprendre les termes de Dijkstra, dans la représentation des

« dangereux fantasmes que nourrissait le ‘beau monde’ au siècle dernier », c’est-à-dire les esthètes « décadents » de la fin du XIX^{ème} siècle (Dijkstra, 1992 : 11).

Vernon Lee a elle aussi exprimé son désaccord sur la perception anti-féministe de Nietzsche, dans « The Economic Parasitism of Women ». Elle y fait référence à l’éthique du bouddhisme et du christianisme, basée sur l’humanisme et le respect de tous les individus quels que soient leurs races et leurs sexes : « I think that Buddha and Christ are nearer the truth in this matter than Nietzsche. » (V. Lee, « E. P. W. » : 278). En outre, pour elle aussi, le mot « femme » est « un nom de cette non-vérité », pour reprendre l’idée de Derrida (« Women are over-sexed. » [V. Lee, « The economic Parasitism of women » : 281]). Ainsi, dans *Miss Brown*, on peut dire que « le style éperonnant » de Lee s’exprime à travers l’imagerie thématique éclairant les idées voilées par les métaphores et associées par leur valeur symbolique. La romancière présente les images reflétant les éléments-clés du roman, à travers les mythes dont la force réside dans leur centralité sur le féminisme : « Pygmalion et Galatée », « La Belle au bois dormant », « la Reine amazone », « la femme-serpent », « l’androgynisme », et « le vampire ». Comme le souligne Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe* (1966), les mythes sont universels de par leurs origines, car ils ont pour point de départ « un comportement humain, une institution » (Eliade, dans Brunel 1988 : 9). Vernon Lee déconstruit tous ces mythes de la féminité, en mettant l’accent sur le refus de l’altérité et la quête identitaire de la « New Woman » qu’est Anne Brown. Le « style éperonnant » déconstruit par la subversion : refusant de jouer le rôle de « Galatée », Anne Brown veut conserver son identité personnelle, mettant ainsi en échec l’idéologie du Pygmalion des temps modernes.

Une re-lecture de l’écriture leeiennne, sous l’éclairage de la critique littéraire des trois dernières décennies du XX^{ème} siècle, montre sa modernité. Sa politique textuelle est orientée vers une idéologie libérale, luttant contre toute forme d’oppression concernant en particulier le statut social de la femme. Nous appuyons notre point de vue sur l’étude de la critique marxiste d’Eagleton : « Marxism is a scientific theory of human societies and of the practice of transforming them : and what that means [...] is that the narrative Marxism has to deliver is the story of the struggles of men and women to free themselves from certain forms of exploitation and oppression. » (Eagleton,

1976 : vii. Nous soulignons). Nous rappelons ici que Vernon Lee est proche des socialistes modérés, notamment des membres de la « Fabian Society ».

Pour conclure ce chapitre, nous sommes en mesure de dire que l'écriture de Lee s'inscrit dans l'espace-écriture féminin, où l'image de la femme « reconquiert sa transcendance » (de Beauvoir, 1949. Tome II : 521). Cet objectif est celui des critiques féministes (Charlotte Perkin Gilman [Mrs Stetson], Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous), et aussi celui des philosophes et théoriciens critiques, qui plaident en faveur de la condition féminine, tels que Derrida et Foucault. D'où le constat de Susan Rubin Suleiman, dans *Subversive Intent* (1990) :

Feminism brings to postmodernism the political guarantees postmodernism needs to feel respectable as an avant-garde practice. Postmodernism, in turn, brings feminism into a certain kind of high theoretical discourse on the frontiers of culture. (Suleiman, 1990 : 189. Nous soulignons).

Suleiman montre ainsi l'interaction entre le féminisme de la fin du XX^{ème} siècle et le postmodernisme. Cela a permis aux théoriciennes de la critique féministe de dépasser « les frontières de la culture » (« theoretical discourse on the frontiers of culture »), et de redécouvrir l'oeuvre considérable des « New Women » écrivains de la fin du XIX^{ème} siècle « décadente ». Dans la partie suivante (Partie IV), nous montrerons comment « l'éperon stylé » de Vernon Lee réussit à percer les « voiles » idéologiques du phallogentrisme, grâce à la déconstruction du mythe de la femme fatale, dans sa fiction fantastique. Cela révélera toute la modernité de son écriture. Nous passerons de la théorie à la fiction fantastique comme praxis, où Vernon Lee développe sa stratégie scripturale, à travers une écriture subversive, reflétant son engagement face à la condition féminine.

Dans une première étape, nous avons déjà montré sa réaction face au sensualisme érotique des esthètes préraphaélites (Voir *supra* : Partie II. Chapitre 2). Dans la Partie IV, nous exposerons la continuité du combat de Vernon Lee : son objectif est la destruction des mythes qui ont donné naissance à l'ambivalence de la femme : « ange ou démon ». Dans *Woman and the Demon : the Life of a Victorian Myth* (1982), Nina Auerbach expose son étude des mythes victoriens : « Myth is, or should be, an

uncomfortable word, poised uneasily between rejection and embrace, apocrypha and dogma [...]. In Victorian England, myth and history so fuelled each other that we disjoint them at our peril. » (Auerbach, 1982 : 10) A travers une présentation – diachronique et synchronique –, Vernon Lee analyse l'un des mythes majeurs de la fin-de-siècle dite « décadente » : la femme fatale, figure fascinante et inquiétante incarnant la « beauté » mauvaise ». L'image de la femme sera reconstruite par Vernon Lee, à travers une autre vision de l'histoire de la sexualité, dans trois récits fantastiques : « Prince Alberic and the Snake Lady » (1906), « Amour Dure » (1890), et « Dionea » (1890). Une analyse approfondie sera donc établie tout au long des quatre chapitres composant la dernière partie de notre thèse.

PARTIE IV

LE FANTASTIQUE SUBVERSIF DE VERNON LEE :

LA FRAGMENTATION DE L'IDENTITE FEMININE

DANS

« PRINCE ALBERIC AND THE SNAKE LADY » (1906),

« DIONEA » (1890),

et « AMOUR DURE » (1890)

Are we not Writers
the successors
of priests and wizards
and medicine men,
of prophets and sibyls ?
(Vernon Lee, *The Handling of Words* : 311)

Etude épistémologique :
le concept de la fragmentation de l'identité féminine,
à travers l'étude de deux mythes ophidiens,
la « femme-serpent » et la Méduse

La littérature est confrontée aux problèmes de l'époque où elle est ancrée, ainsi qu'à ceux de la société et de l'Histoire. D'une manière générale, l'œuvre littéraire appartient à l'univers du langage et appelle naturellement un discours qui la légitime, la commente et l'éclaire. C'est ce qu'a démontré notre exploration de l'odyssée scripturale de Vernon Lee, notamment dans la Partie III, où nous avons ouvert la voie de la subversion, afin d'établir « la configuration de la femme et de la modernité », au carrefour de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle. Dans cette dernière partie, cette voie aboutit à l'étude du fantastique de Vernon Lee, où elle utilise une nouvelle poétique de la subversion. En effet, dans ses textes fantastiques, l'auteur exploite des mythes ophidiens, afin de représenter la fragmentation de l'identité féminine de ses personnages : la « femme-serpent » et la Méduse.

En premier lieu, nous ferons une étude épistémologique axée autour de quatre points principaux : l'identité féminine, le mythe et l'imaginaire, la fragmentation de l'identité féminine, ainsi que le fantastique. Nous définirons d'abord le concept de l'identité féminine. Puis, nous ferons une approche de la mythologie caractéristique de la fin-de-siècle « décadente », et nous mettrons l'accent sur les fonctions du mythe. Pour cela, notre socle théorique comprendra les théories de Claude Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*, 1964)⁴⁵³, de Mircea Eliade (*Aspects du Mythe*, 1966)⁴⁵⁴, de Gilbert Durand (*Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, 1992 (a), et *Figures Mythiques et Visages de l'œuvre*, 1992 [b])⁴⁵⁵, et de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (*Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Gestes, Formes, Couleurs, Nombres*, 1982). Pour éclairer le lien existant entre le mythe de la « femme-serpent » (la lamie) et celui de la Méduse,

⁴⁵³ C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*. Tome I des *Mythologiques*. Paris : Plon, 1964.

⁴⁵⁴ M. Eliade, *Aspects du Mythe*. Paris : Gallimard, 1966.

⁴⁵⁵ G. Durand, *Figures Mythiques et Visage de l'œuvre*. Paris : Dunod, 1992 (b).

nous nous référerons à Chevalier et Gheerbrant (1982), mais aussi à l'historien de l'art, Jean Clair, dans *Méduse. Contribution à une anthologie des arts du visuel* (1989)⁴⁵⁶.

A notre analyse mythologique, nous associerons l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale* (1993)⁴⁵⁷, afin de définir ce qu'est la fragmentation de l'identité féminine. Et enfin, nous étudierons les éléments permettant de donner une définition de l'esthétique fantastique, en nous référant à Louis Vax (*L'Art et la Littérature Fantastiques*, 1960)⁴⁵⁸, à Roger Caillois (*Au cœur du fantastique*, 1965)⁴⁵⁹, à Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970). Quant à Catherine Rancy, elle exposera le fantastique de la période « décadente » (*Fantastique et décadence en Angleterre (1890-1914)*, 1982). Et nous nous intéresserons aussi à l'ouvrage édité par Max Duperray, *Du fantastique en littérature : figures et figurations* (1990)⁴⁶⁰, et à l'article de Sophie Geoffroy, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction »⁴⁶¹. Et enfin, dans l'interprétation de l'œuvre littéraire, nous nous baserons sur *L'Acte de lecture* (1976) de Wolfgang Iser⁴⁶², afin de mieux comprendre la réaction du lecteur face au texte, et particulièrement dans le cas du texte fantastique.

Une sémiotique de l'identité féminine

Comme il a été démontré dans la Partie III de notre étude, la « Question de la Femme » reste au cœur des débats en cette fin-de-siècle « décadente », et fait l'objet d'une véritable plaidoirie par Vernon Lee. Nous nous sommes donc attachés à produire une analyse de l'écriture féminine, dans le contexte moderne de la critique féministe. En outre, nous y avons fait une première approche de l'identité féminine. Aussi, convient-il de rappeler ici la théorie de William James, qui distingue trois constituants de l'identité de chaque individu (« the constituents of the 'Self,' material, social, or

⁴⁵⁶ J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris : Gallimard, 1989.

⁴⁵⁷ M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1993.

⁴⁵⁸ L. Vax, *L'Art et la Littérature Fantastiques*. Paris : Presses Universitaires de France, 1960.

⁴⁵⁹ R. Caillois, *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965.

⁴⁶⁰ M. Duperray (Ed), *Du fantastique en littérature : figures et figurations*. Aix-enProvence : Publications de l'Université de Provence, 1990.

⁴⁶¹ S. Geoffroy, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », <http://laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/fantastiquetheorie.pdf>

⁴⁶² W. Iser, *L'Acte de lecture*. Bruxelles: Editions Pierre Mardaga, 1976.

spiritual » [W. James (1890), 1988 : 195. Voir *supra* : Partie I. Chapitre 3.2 (e)]. Le « Soi » matériel est relatif au corps, le « Soi » social correspond aux rôles sociaux, et le « Soi » connaissant renvoie au fait que chacun d'entre nous a le sentiment d'être autonome, doué de volonté, lorsqu'il pense ou agit.

Nous avons déjà abordé l'étude du premier constituant de l'identité, le « Soi » matériel, relatif à l'identité personnelle dans l'opposition homme/femme (« male »/« female » [Voir *supra* : Partie III, Chapitre 1.4 (b) et 1.4 (c)]. Mais selon Simone de Beauvoir, « la fonction femelle ne suffit pas à définir la femme », ni l'idée de « l'éternel féminin » (S. de Beauvoir, 1976 Tome I : 13). C'est pour cette raison que nous avons aussi étudié « Soi » social de la femme⁴⁶³. « Qu'est-ce que la femme ? » s'interroge de Beauvoir (de Beauvoir, 1976, Tome I : 13). Rappelons sa conception personnelle de l'identité féminine: « On ne naît pas femme, on le devient » (de Beauvoir, 1949 :13). Elle croit en la liberté de chaque individu à choisir son destin, selon la théorie sartrienne de l'existentialisme. Par conséquent, la femme doit refuser la subordination à l'homme et la discrimination sexuelle (Voir *supra* : Partie II, chapitre 4).

Cette pensée reflète bien celle de Vernon Lee: « We do not really know what women *are*. » (Vernon Lee, « E.P.W » : 294). Leurs déclarations ont aussi un rapport direct avec le troisième aspect de l'identité de l'individu : le « Soi » pensant et agissant, (« the spiritual Self » pour reprendre les termes de William James). C'est ce troisième aspect du « Soi », l'aspect spirituel et psychologique, qui nous permetta de définir ce qu'est la fragmentation de l'identité féminine, dans la perception leeiienne. Le propos de Vernon Lee (« We do not know what women *are*. ») signifie que la véritable identité féminine reste à être redécouverte et reconstruite. En effet, il a été démontré que l'image de la femme est liée à la mythologie et à la misogynie des Victoriens, en particulier dans « l'esprit décadent » des esthètes.

⁴⁶³ Dès l'introduction de notre thèse, nous avons exposé ce point en nous référant à J. W. Scott : « Gender becomes a way of denoting 'cultural constructions.' » (Scott, 1986 : 1056. Voir *supra* : Introduction : 36).

Les fonctions du mythe et le thème de la fragmentation de l'identité féminine

La littérature fin-de-siècle a su créer une mythologie qui lui est propre, puisqu'elle s'est formée autour de la notion du mal. Cette mythologie du mal révèle une sorte de dégradation et de transformation d'un mythe qui a fasciné la littérature romantique : le mythe de la lamie (ou femme-serpent) de John Keats (*Lamia*, 1819). La femme-serpent est l'archétype de la Femme fatale, qui fascine les artistes et les écrivains de la fin-de-siècle. Il convient donc d'expliquer la fonction majeure du mythe. Selon Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe* (1966) : « Le mythe dit comment, grâce aux exploits des Etres surnaturels, une réalité est venue à l'existence [...]. C'est donc toujours le récit d'une 'création' : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être ». (Eliade, dans Brunel 1988: 8). Et selon Gilbert Durand, le mythe est animé par un dynamisme, qui est celui du récit : « C'est le mythe qui est le référentiel [...] à partir duquel l'histoire se comprend » (G. Durand, 1992 (b) : 27). Tout dépend donc de l'imaginaire *sui generis* des écrivains de la fin-de-siècle: la femme est représentée d'une façon ambiguë, sous les traits de la Femme fatale, mi-ange et mi-démon. Elle est l'« idole de la perversité », écrit Bram Dijkstra (B. Dijkstra, 1992). Sur ce point, ce dernier fait écho à Derrida qui condamne « l'accusation [...] produite au nom de la vérité » dans « les textes phallogocentriques » (Derrida, 1978 : 78)⁴⁶⁴. Et il précise que la femme y est « condamnée, abaissée, méprisée comme figure ou puissance de mensonge » (Derrida, 1978 : 78). Pour sa part, Dottin-Orsini affirme que, dans « la guerre des sexes », l'objectif de l'homme est de « précipiter l'Idole du haut de son piédestal – dans la fange » (Dottin-Orsini, 1993: 41). Aussi s'interroge-t-elle sur *Cette femme qu'ils disent fatale* (1993) :

Dans ce qu'il faut bien appeler une mythologie de la féminité, la femme fatale n'est pas seulement la femme qui tue. Elle est aussi la mégère [...] la prostituée [...] la dépravée qui gâche une vie d'homme [...] la trop belle au néfaste pouvoir [...]. Elle procède de Lilith, « la fille de Satan, la grande femme d'ombre » (Hugo, *La Fin de Satan*), d'Hélène de Troie [...]. Mais toujours, la victime

⁴⁶⁴ Nous rappelons ici que nous avons fait une étude sur la théorie de Derrida, le « phallogocentrisme » (Voir *supra* : Partie III. Chapitre 1.2).

masculine s'interroge : 'De quel sortilège disposes-tu, ô terrifiante ?' (Dottin-Orsini, 1993 : 17)

Dottin-Orsini révèle ici tous les masques dont la femme est affublée, masques de la beauté mauvaise de la Femme fatale, dans la « mythologie de la féminité ». Ironiquement, la théoricienne mentionne la question que se pose « la victime masculine » sur les pouvoirs de la séduction féminine, véritable « sortilège » auquel l'homme ne peut échapper. Selon elle, la femme est victime de « survalorisation, dépersonnalisation et surféminisation », qui « sont donc les caractéristiques du Féminin » (Dottin-Orsini, 1993 : 41). Nous constatons que les propos de Derrida, de Dijkstra et de Dottin-Orsini, font écho à celui de Vernon Lee :

Women are over-sexed ! *Over-sexed* ! [...] That women are *over-sexed* means that, instead of depending upon their intelligence, their strength, endurance, and honesty, they depend mainly upon their sex ; that they appeal to men, dominate men through the fact of their sex. (V. Lee, « E. P. W. » : 281-2).

Aux yeux des misogynes, la femme utilise son sexe avec un art consommé, comme le souligne cette « New Woman » écrivain. Par conséquent, la femme devient le bouc émissaire coupable du malheur des hommes qui succombent à ses charmes. Vernon Lee fait sans doute allusion à Baudelaire qui pense que la femme est « une espèce *d'idole, stupide* peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, *qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards* » (Baudelaire, Rpt. 1961 : 1181. Nous soulignons). A partir du constat de cette Victorienne, nous pouvons définir le phénomène de la fragmentation de l'identité féminine de la façon suivante: la femme est dépersonnalisée et déshumanisée, car elle est l'incarnation du Mal : l'« idôle de la perversité », ou la « fille de Satan » comme Lilith, ou la Femme fatale à l'image d'Hélène de Troie, « la dépravée qui gâche une vie d'homme », ou encore « la mégère » (Voir *supra* : 379). En d'autres termes, elle perd sa valeur intrinsèque (positive), et acquiert une image déformée (négative).

Effectivement, on se rend bien compte comment les hommes de la fin-de-siècle donnent des représentations négatives de la femme dans leur fiction. Dans la mythologie de la féminité, la figure mythique de Lucrece Borgia représente la Femme fatale qui

tue les hommes, par exemple. Pendant la fin-de-siècle « décadente », les pouvoirs de la « beauté mauvaise » chez les femmes sont aussi représentés par le motif du vampire, comme dans *Lilith* de MacDonald (1895). Ce roman fantastique constitue une relecture de la Bible, des personnages d'Adam et Eve, et surtout de Lilith, la femme rebelle et damnée qui se métamorphose fréquemment, lors de son éternelle errance sur la terre. Dans le « Récit merveilleux » de MacDonald, le personnage de la Femme fatale, cruelle et mortifère (Lilith) et le motif vampirique sont particulièrement liés à l'esthétique des années 1890. Pour sa part, Catherine Rancy analyse *The Great God Pan* (1895) d'Arthur Machen, où il expose le thème des Femmes fatales entraînant les hommes à leur perte, voire à leur mort. Parmi elles, Mrs Herbert « a posé pour un peintre maudit » : son « portrait de 'femme fatale' n'est pas sans rappeler les Salomés de Huysmans et de Wilde, et la Mona Lisa de Pater » (Rancy, 1982 : 64). Comme MacDonald, Machen « était fasciné par ce thème de la métamorphose, et l'origine de cette fascination [...] attirance malsaine pour l'abominable [...] est [...] le traumatisme des théories darwiniennes sur l'homme du dix-neuvième siècle » (Rancy, 1982 : 64-5). Cela met en évidence la distortion entre les représentations de la femme et la réalité. Pour appuyer ce point, nous nous référons à Gilbert Durand, à propos de l'ensemble des images et des relations d'images constituant le capital de la pensée humaine. Dans une perspective anthropologique, il affirme que « l'Imaginaire » est le carrefour des « couches culturelles que nous proposent l'histoire, les mythologies, l'ethnologie, la linguistique et les littératures » (Durand, 1992 [a]: xxii). C'est sous cet angle que nous placerons l'imaginaire levien, dans cette dernière partie de notre thèse, puisqu'il fait partie de l'« imaginaire décadent »⁴⁶⁵.

L'« Imaginaire », tel qu'il est défini par Gilbert Durand, trouve un terrain privilégié dans la fiction fantastique de la littérature de la Décadence. Nous nous proposons donc de définir ce qu'est ce genre littéraire.

⁴⁶⁵ Nous empruntons ces termes à Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1977.

L'univers sémiotique du fantastique

Si on trouve des éléments du fantastique dans la littérature de l'Antiquité et du Moyen Age, c'est à la fin du XVIII^{ème} siècle que l'on peut situer la naissance du genre. Paradoxalement, à la philosophie du « Siècle des Lumières », se développe un goût particulier pour l'irrationnel, perçu à travers le spiritisme, l'ésotérisme, et l'occultisme. Cette tendance se développe tout au long du XIX^{ème} siècle et fait l'objet d'étude de la « Society for Psychical Research » (Voir *supra*: Partie I. Chapitre 3.2 [d]). Et parallèlement, on assiste à l'essor du fantastique, genre littéraire qui fait intervenir des éléments surnaturels dans le monde quotidien. Selon Louis Vax, « le récit fantastique aime [...] nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (L. Vax [1960], 1970: 6). Deux logiques s'y superposent: l'une, rationnelle, qui refuse d'admettre l'inexplicable (le mystère), et l'autre, irrationnelle. Cela conduit Roger Caillois à penser que « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (Caillois, 1965: 161). De même, Todorov définit le fantastique comme une irruption soudaine par « un événement » inexplicable par les lois naturelles, dans « un monde qui est le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires » (Todorov, 1970: 29). L'art de l'écriture du fantastique consiste donc « à introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel » (Vax [1960], 1970: 6).

Effectivement, l'événement fantastique crée une rupture de l'ordre naturel, et il provoque chez celui qu'il touche hésitations et interrogations. Selon Todorov, celui qui perçoit l'événement insolite et donc irrationnel, doit opter pour deux solutions possibles : ou bien l'événement est le fruit d'une illusion des sens, de notre imagination, et alors les lois naturelles restent inchangées ; ou au contraire, l'événement a réellement eu lieu, ce qui veut dire que le monde dans lequel il s'est produit est régi par des lois inconnues de nous. Alors sa conclusion est la suivante : « Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude » (Todorov, 1970 : 29). Et comme le suggère Sophie

Geoffroy, le doute et l'angoisse chez le sujet sont les éléments caractérisant le fantastique: « L'immédiateté de cette expérience indéfinissable et ineffaçable (cela ne peut pas être arrivé et pourtant je ne peux pas faire comme si cela n'était pas arrivé), réduit le sujet à l'impuissance »⁴⁶⁶. Comme il a été démontré, c'est le cas de Spiridion dans « Amour Dure »: il perd la notion du réel, vivant dans un monde complètement désaxé (Voir notre étude psychanalytique du fantastique leéen, *supra*: Partie I. Chapitre 3.2 [f], p. 176-83). Ses hallucinations sont les preuves de sa folie.

En fait, selon Todorov, l'effet fantastique se présente comme un événement insolite, transportant le lecteur et le personnage à la « ligne de partage entre l'étrange et le merveilleux » (Todorov, 1970: 31). Dans le cas du merveilleux, ce n'est pas une attitude envers les événements racontés qui caractérise cette écriture, mais la nature même des événements. Ainsi, dans les contes de fées (ceux de Perrault ou d'Andersen) par exemple, les modèles actantiels que sont les fées ou la petite sirène n'étonnent personne. En effet, cette forme d'écriture du merveilleux se caractérise par la non-pertinence du critère de vraisemblance. Selon Todorov, « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages ni chez le lecteur implicite » (Todorov, 1970: 59)⁴⁶⁷. Ils acceptent sans réticence la présence d'éléments irrationnels sans pour autant croire qu'ils correspondent à une réalité (le monde où nous vivons). C'est ce que Todorov appelle « le surnaturel accepté » (Todorov, 1970: 47). Par contre, dans l'étrange, les événements qui apparaissent surnaturels pendant une partie du récit, reçoivent une explication rationnelle à la fin du récit (hasard ou supercherie): selon Todorov, il s'agit « du surnaturel expliqué » (Todorov, 1970: 46). Il cite le cas du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki (1804), où tout ce qui semblait surnaturel au héros central, Alphonse, lui est révélé à la fin de l'histoire: la boisson soporifique, la fausse inquisition qui le menace d'horribles tortures... (Todorov, 1970: 50).

Mais la situation est différente dans le fantastique, car le lecteur et le personnage doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la réalité telle qu'elle existe

⁴⁶⁶ S. Geoffroy, <http://laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/fantastiquetheorie.pdf>: p. 1-2.

⁴⁶⁷ Voir *supra* notre étude du lecteur implicite par Wolfgang Iser: Partie II. Chapitre 1.3).

dans notre monde, ou au contraire, s'il s'agit d'une illusion. L'hésitation du lecteur est donc la condition même du fantastique, selon Todorov: « Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages » (Todorov, 1970: 35). Dans *L'Acte de lecture* (1976), Iser fait écho à Todorov : « C'est au cours de la lecture que se produit l'interaction, fondamentale pour toute œuvre littéraire, entre sa structure et son destinataire » (Iser, 1976 : 48). Il convient de rappeler ici que notre étude (Partie II, Chapitre 1.3) a montré la modernité de l'écriture de Lee, orientée vers la psychologie comportementale : techniques narratives établissant la motivation du lecteur, d'une part, et la manipulation de l'esprit du lecteur (« the Reader-response theory »), d'autre part. Dans cette dernière partie, nous montrerons comment Vernon Lee passe de la théorie à sa fiction fantastique comme praxis et comment elle applique ces techniques narratives, afin de montrer la fragmentation de l'identité féminine.

La représentation de la « femme-serpent » et de la Méduse dans la fiction fantastique de Vernon Lee

L'irruption d'événements insolites et inexplicables dans le monde réel se fait dans les textes fantastiques de Vernon Lee, où l'exploitation des mythes ophidiens en sont un parfait exemple : dans « Prince Alberic and the Snake Lady » (1906), « *Amour Dure* » (1890), et « *Dionea* » (1890). A la figure mythique de la lamie (« femme-serpent »), il convient d'ajouter celle de la Méduse. Quel lien unit ces deux figures mythologiques ? Toutes les deux font partie de la représentation du sacré dans la mythologie gréco-romaine de l'Antiquité. Comme le suggère Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe* (1966) « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (M. Eliade, dans P. Brunel 1988 : 8). La lamie (« femme-serpent ») et la Méduse sont des monstres hybrides (mi-femme, mi-animal) que rapprochent leurs origines et leurs destins tragiques. En effet, Chevalier et Gheerbrant rapportent que « Lamia » (fille du roi Bèlos et de la reine Lybie) aurait été d' « une grande beauté » et « aurait été aimée de Zeus ; mais l'épouse du dieu, Héra, la poursuivit et fit mourir tous ses enfants. Lamia se réfugia dans une grotte », où se serait faite sa métamorphose (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 558).

Femme des ténèbres, Lamia devient l'un de ces « monstres féminins qui recherchent les jeunes gens pour en sucer le sang », et devient par conséquent « l'analogue [...] du vampire » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 558). On relève ici l'une des métamorphoses de Lilith.

Dans *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth* (1982), Nina Auerbach montre de nombreuses représentations de la « femme-serpent » (Voir p. 91-4). La théoricienne illustre la couverture de son livre en utilisant la reproduction de l'un des tableaux d'Edward Burnes-Jones (« The serpent-woman's face as seen by Edward Burne-Jones » [Auerbach, 1982 : 6]). Nous reprendrons ce point dans l'étude de « Dionea » de Vernon Lee (Voir *infra* : Partie IV. Chapitre 4).

Quant au mythe de Méduse, il existe différents récits relatifs aux gorgones. Pour notre part, nous nous baserons sur l'étude des *Métamorphoses* d'Ovide par Camille Dumoulié. Elle est l'une des trois filles du dieu Phorcys, une divinité marine primordiale, et de Cétéo⁴⁶⁸. Les deux premières, Sthéno et Euryalé sont immortelles, et la troisième, Méduse, est mortelle⁴⁶⁹. Dans la mythologie grecque, Méduse est aussi appelée Gorgô. Elle est une belle jeune fille dont s'éprend Poséidon. Elle subit « un viol [...] perpétré par le dieu des mers et des océans, à l'intérieur du temple de la déesse vierge (Athéna) » (C. Dumoulié, dans P. Brunel 1988 : 1020). Cette dernière la punit en la métamorphosant et en lui donnant un aspect terrifiant : ses cheveux deviennent des serpents et désormais son regard pétrifie tous ceux qui le croisent⁴⁷⁰. Le masque de Méduse figure parmi les nombreuses représentations des arts du visuel, telles qu'on peut les voir dans le livre de Jean Clair, *Méduse* (1989). Deux illustrations représentent le mieux l'image monstrueuse de Méduse : le bouclier peint par Le Caravage, *Méduse* (1596), une huile sur cuir marouflé monté sur bois (J. Clair, 1989 : Illustration n° 39), et le tableau de Rubens, *Tête de Méduse*, peint vers 1618 (J. Clair, 1989 : Illustration n° 46).

⁴⁶⁸ R. Graves, *Les mythes grecs* (1958). Paris : Librairie Fayard, 1967, p. 207.

⁴⁶⁹ R. Graves, *Ibid.*

⁴⁷⁰ Cf. R. Graves, *Ibid.* ; et J. Lacarrière. *Au cœur des mythologies. En suivant les Dieux*. Paris : Editions Oxus, 2004.

Le mythe de la lamie (« femme-serpent ») et celui de Méduse relèvent des mythes des origines. Et selon Claude Lévi-Strauss dans *Le Cru et le Cuit* (1964), « les mythes n'ont pas d'auteur [...] ». Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un *message* qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle *on lui assigne une origine surnaturelle* » (Lévi-Strauss, dans Brunel 1988 : 8. Nous soulignons). Effectivement, Lamia et Méduse ont contribué à la formation de l'image négative des femmes à l'instinct sanguinaire (les Femmes fatales), dans « l'esprit décadent ». Il est évident que le « message » reçu par les esthètes « décadents » (Baudelaire, Swinburne, et les Préraphaélites, par exemple) est exploité à des fins idéologiques, donnant une image déformée de la femme. Comme nous l'avons déjà mentionné, cela attire l'attention de Dijkstra, insistant sur cette « véritable iconographie de la misogynie » et déclarant que « les images des peintres trouvaient un contrepoint verbal chez les écrivains du temps » (Dijkstra 1992 : 12). En outre, le critique dénonce « *les dangereux fantasmes* que nourrissait le 'beau monde' » à la fin du XIX^{ème} siècle » (Dijkstra, 1992 : 11. Nous soulignons).

Pour sa part, Robert Silhol souligne que la définition du fantastique ne repose pas uniquement sur « l'opposition entre réel et irréel [...], insistant sur la transgression qui s'y joue, c'est-à-dire en réalité sur *la nature des fantasmes mis en scène* » (R. Silhol, dans M. Duperray 1990 : 25. Nous soulignons)⁴⁷¹. C'est ce que révèle le fantastique leeien. En effet, dans les trois nouvelles que nous avons choisies pour l'étude de cette dernière partie, s'opère le glissement du texte fantastique vers une objectivation de l'image causant le délire obsidional des personnages masculins : le Duc Balthazar, dans « Prince Alberic and the Snake Lady », le Duc Robert dans « Amour Dure », et Waldemar dans « Dionea ».

Il est vrai que toute littérature n'est que représentation, un acte d'imagination. Alors que le merveilleux ne contredit pas l'ordre rassurant du monde, le principe de transgression propre au fantastique vise à accréditer un autre réel qui pourrait exister en lieu et place de celui que nous connaissons. Dans le fantastique, la transgression est

⁴⁷¹ R. Silhol, « Qu'est-ce que le fantastique? », dans Max Duperray (Ed.), 1990: 25-34.

effectivement la rupture de l'ordre reconnu et l'intrusion de la « chose »⁴⁷² fantastique dans l'univers quotidien. Selon Sophie Geoffroy-Menoux, c'est le cas du « sensualisme esthétique de Vernon Lee » dans sa « dimension mystique », où il « traduit et permet l'expérience directe, brutale et fantastique du sacré » (Geoffroy-Menoux, dans Dupeyron-Lafay 2005: 112). C'est ce que nous montrerons dans notre analyse des nouvelles de Lee: d'une part, « Prince Alberic and the Snake Lady », à travers le thème de la métamorphose d'Oriana (Chapitre 2), et d'autre part, « Dionea », avec le thème du « retour des dieux » (Chapitre 4). En outre, la transgression se produit aussi dans le monde profane, à travers l'apparition du fantôme de Medea da Carpi dans « Amour Dure » (Chapitre 3).

Vernon Lee utilise les mythes ophidiens (la « femme-serpent » et la Méduse) dans sa fiction fantastique, pour diffuser un message subversif : l'allégorie lyrique de la « Belle Dame sans Merci » dépasse les limitations de l'imagination romantique, pour se diffuser à travers le temps, jusqu'à l'époque fin-de-siècle « décadente », où elle trouve un terrain de prédilection. L'intérêt particulier de Vernon Lee pour l'esthétique fantastique est exposé par Christa Zorn :

Lee sees in the fantastic the possibility of reassessing and extending the laws of the natural to include the scientifically unproven even within realist discourse. To her, the fantastic operates as a literary complement to mainstream realism. Edwin Block and more recently Nicolas Daly argue that the fantastic extends beyond the realist period; its overt exposure of psychological incongruities and tensions rather makes it a *significant link to modernity*. (Zorn, 2003: 145. Nous soulignons.)

Zorn apporte ici un nouvel aspect de la modernité de l'écriture de Vernon Lee, perçue dans sa fiction fantastique⁴⁷³ (« a literary complement to mainstream realism»). La théoricienne fait référence à Edwin Block et Daly Nicolas⁴⁷⁴, critiques spécialisés dans

⁴⁷² Nous empruntons ce terme à Shoshana Felman, *La Folie et la Chose littéraire*. Paris : Editions du Seuil, 1978.

⁴⁷³ Nous rappelons qu'une étude psychanalytique a été faite dans l'analyse du fantastique moderne de Lee (Voir *supra* : Partie I. Chapitre 3.2 [f] à 3.2 [h]).

⁴⁷⁴ E. Block, *Rituals of Desintegration : Romance and Madness in the Victorian Psychomythic Tale*. New York : Garland, 1993. N. Daly, *Modern Romance and the Fin de Siècle : Popular Fiction and British Culture 1880-1914*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

l'étude du fantastique. Selon eux, l'esthétique fantastique sert de support à une révision du passé (« its overt exposure of psychological incongruities and tensions »). A ce passé sont liées l'histoire de la sexualité et l'histoire de la femme. C'est dans ce sens que Vernon Lee oriente sa plaidoirie en faveur de l'identité féminine et du statut social de la femme. Dans cette dernière partie de notre thèse, nous nous proposons d'examiner la poétique de subversion utilisée par cette « New Woman » écrivain. En effet, dans le fantastique leeien, la subversion est due aux distortions entre les mythes et la réalité. Il convient de rappeler ici que l'art et la vie sont indissociables pour Vernon Lee. Cela la conduit à dépasser le cadre de ses études de la psychologie, en mettant l'accent sur « les incongruïtés et les tensions psychologiques », dans sa fiction fantastique, pour reprendre l'idée de Zorn. Ainsi, Vernon Lee dévoile les causes principales des drames psychologiques conjugués avec le féminin, à savoir les préjugés et la misogynie des hommes.

A travers l'analyse de trois nouvelles de cet auteur (fiction fantastique), « Prince Alberic and the Snake Lady », « Dionea », et « Amour Dure », nous montrerons comment « la Question de la Femme » est liée à la fragmentation de l'identité féminine, telle qu'elle est représentée dans la fiction sous les traits de la Femme fatale, la femme castratrice. D'où la déconstruction de la théorie de Freud, qui fait l'objet de notre étude dans cette dernière partie.

Nous avons fait cette étude épistémologique dans le but d'éclairer la problématique de cette dernière partie de notre thèse, qui comprendra quatre parties. Concernant le socle théorique, nous fournirons toutes les références complètes des ouvrages utilisés dans l'introduction de chaque partie.

Quelles sont donc les origines de cette fragmentation de l'identité féminine? Cette question fait l'objet du chapitre 1. Dans une perspective diachronique, nous pouvons donc percevoir toutes ces représentations négatives sous l'angle d'une « crise épistémologique », à la fin du XIX^{ème} siècle, pour reprendre les termes d'Alice Jardine (Voir *supra* : Partie III. Chapitre 2.1 : 356). Nous aurons donc recours à Joël Guibert et Guy Jumel, dans leur étude de *La Socio-histoire* (2002). Nous tiendrons compte de

l'opinion de Catherine Rancy révélant que la fascination pour le thème de la métamorphose est un « traumatisme » causé par les théories de Darwin. Sans doute fait-elle allusion à l'animalité chez l'homme (« Man, a social animal » Darwin, *The Descent of Man*, 1871. Vol. I : 85. Voir *supra* : 297). Notre socle théorique comprendra une analyse freudienne, mais également la critique féministe de Nina Auerbach, celle de Luce Irigaray, et celle de Sarah Kofman.

Notre analyse des origines de la fragmentation de l'identité féminine se basera donc sur les motivations profondes de l'« esprit décadent », perçues à travers son idéologie sexiste et sa vision déformée de la féminité. Nous présenterons les avatars de « La Lamie » (*The Lamia*, 1819) de Keats, thème favori de « l'esprit décadent », et de la figure mythique de la Méduse. Il convient de rappeler ici le propos ironique de Dottin-Orsini, dans la question que se pose « la victime masculine » : « De quel sortilège disposes-tu, ô terrifiante ? » (Dottin-Orsini, 1993 : 17). De cette façon, Dottin-Orsini fait écho à Derrida dénonçant le « simulacre de la castration » (Derrida, 1978 : 59). Dans le Chapitre 1, nous définirons le terme de « castration », en analysant la théorie de Freud. La femme est-elle cette castratrice imaginée par Freud ? Nous analyserons la stratégie scripturale de Lee, dans la déconstruction des mythes qui sont à l'origine de la fragmentation de l'identité de la femme. Aussi, dans le chapitre 2, nous montrerons comment Lee déconstruit le mythe de la Femme fatale, dans « Prince Alberic and the Snake Lady », une légende du XVII^{ème} siècle (1680), dans le duché de Luna. L'auteur montre comment le destin de Prince Alberic est lié à celui de la « Snake Lady » : c'est donc sous l'angle d'une double tragédie de la fragmentation que nous analyserons cette nouvelle fantastique.

Le chapitre 3 sera consacré à l'étude de la Femme fatale incarnée par le fantôme d'une figure mythique de la Renaissance, Medea da Carpi, dans « Amour Dure ». Mais le récit est situé en 1885, tel qu'il est rapporté dans le journal du personnage majeur, Spiridion Strepka. Ce récit illustrera parfaitement l'image de la Femme fatale. Ce chapitre est placé sous l'angle du fantastique entre mythe, science et histoire. Nous nous référerons notamment à Mario Praz, Francis Dubost, et Bernard Terramorsi.

Et dans le chapitre 4, nous analyserons un autre avatar de la « femme-serpent » dans « Dionea », dont l'intrigue se situe entre 1873 et 1887, au bord des rivages italiens. Notre socle théorique sera choisi en fonction des mythes et des symboles, qui nous permettront de mieux structurer le récit, avec les ouvrages de Gilbert Durand, Pierre Brunel (article de Jean-Louis Backès, et celui d'Alain Moreau), Jean Chevalier et Pierre Gheerbrant. D'autre part, dans le domaine de la critique féminine, nous aurons l'éclairage de Christa Zorn qui a fait une intéressante étude de « Dionea ». Nous nous baserons également sur les ouvrages de Nina Auerbach et de Susan Rubin Suleiman.

Comme il a été précisé, notre choix de ces trois nouvelles est déterminé selon l'ordre chronologique de l'intrigue et non d'après leur date de publication. Notre socle théorique sera basé sur l'étude des mythes littéraires, l'anthropologie culturelle, la socio-critique, et la critique féministe. Nous nous appuierons aussi sur les nouvelles théories de la socio-histoire illustrant une posture interdisciplinaire, tant du côté de l'histoire sociale (les mouvements sociaux) que du côté de la sociologie culturelle, avec de nouveaux questionnements sur l'égalité sexuelle. Dans notre analyse textuelle du fantastique de Vernon Lee, nous mettrons l'accent sur la démarche socio-historique qu'elle adopte: de la compréhension du passé à l'explication du présent.

Chapitre 1

Les origines de la fragmentation de l'identité féminine

Le thème de la fragmentation de l'identité féminine est relatif à l'oppression de la femme par l'homme. Dijkstra fait état de la « guerre des sexes », qui se transforme en « guerre culturelle » contre la femme, conformément à « l'esprit décadent » (Dijkstra, 1992 : 11). Effectivement, l'iconographie de la misogynie des « décadents » illustre l'image de la femme perverse au pouvoir destructeur, selon le témoignage de Nina Auerbach :

While right-thinking Victorians were elevating woman into an angel, their art slithered with images of a mermaid. *Angels were thought to be meekly self-sacrificed by nature*: in this cautiously diluted form, they were pious emblems of a good woman's submergence in her family. *Mermaids, on the other hand, submerge themselves not to negate their power, but to conceal it.* (Auerbach, 1982: 7. Nous soulignons.)

De cette manière, Auerbach oppose le mythe de « l'ange au foyer » à celui de la femme fatale. A travers la mentalité ambivalente de la fin-de-siècle « décadente », la femme n'est plus présentée comme victime, mais comme une créature possédant intrinsèquement un pouvoir, qui peut faire alliance avec le bien ou le mal. D'où la dualité de la femme: ange ou démon. Cela conduit les « décadents » misogynes au délire obsidional (« Mermaids [...] submerge themselves not to negate their power, but to conceal it »). En effet, la fiction de la fin du XIX^{ème} siècle présente un bestiaire qui illustre « l'esprit décadent », face à la représentation mythique de la femme, dans la perception de la *Romantic Agony*: sirènes, harpies, gorgones, lamies (ou « femmes-serpents »), vampires, sphynx (Praz, 1970 : 199). Comme il a été démontré dans notre étude épistémologique, l'histoire de la sexualité de la femme remonte aux temps anciens. Traditionnellement, trois pistes sont proposées par les mythologues, dans le

Dictionnaire des mythes littéraires (sous la direction de P. Brunel, 1988) : la création de Lilith (« Lilith », par Brigitte Couchaux : 958-63), celle d'Eve (« Eden », par Robert Couffignal : 539-56), et celle de la Méduse (« Méduse » par Camille Dumoulié : 1018-27). Nous nous baserons aussi sur l'étude de Jean Clair (*Méduse : pour une contribution à une anthologie des arts du visuel*, 1989). Aussi, nous examinerons les origines du mythe de la femme fatale qui fascine et effraie à la fois, Lilith, telle qu'elle est décrite dans la Bible (Traduction de Diéterlé, 1992). Puis, nous orienterons notre regard vers Eve, qui fait porter aux femmes le lourd fardeau du péché originel. Nous nous baserons sur l'étude de ces mythes dans la culture fin-de-siècle par Mario Praz (*The Romantic Agony*, 1970) et *La chair, la mort, et le diable*, 1966. Rpt. 1977)⁴⁷⁵, ainsi que celles de Mathews Elkin (*The Book of the Rhymers' Club*, 1892)⁴⁷⁶, de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, 2000)⁴⁷⁷. Et enfin, nous exposerons la perception du mythe de la Méduse, dans l'esprit des « décadents », à travers une analyse de Freud (*Œuvres complètes. Volume XVI (1921-1923)*)⁴⁷⁸. Nous nous baserons également sur l'ouvrage de Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi* (1994)⁴⁷⁹. Et enfin, le domaine de la critique féministe sera représenté par Luce Irigaray (*Spéculum de l'autre femme*, 1974)⁴⁸⁰, et Sarah Kofman (*L'Enigme de la Femme : la Femme dans les Textes de Freud*, 1980)⁴⁸¹.

⁴⁷⁵ M. Praz, *La chair, la mort et le diable* (1966). Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali. Paris: Editions Denoël, 1977.

⁴⁷⁶ M. Elkin (Editor), *The Book of the Rhymers' Club* (1892). Rpt. In *The Decadent Consciousness. A Hidden Archive of Late Victorian Literature*. London : Edited by Ian Fletcher & John Stokes. Rpt. of the 1892 and 1894 editions published by Mathews Elkin.

⁴⁷⁷ S. M. Gilbert & S. Gubar, *The Mad Woman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (Second Edition). New Haven and London: Yale University Press, 2000: 35-6.

⁴⁷⁸ S. Freud, *Œuvres complètes. Volume XVI (1921-1923)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

⁴⁷⁹ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard, 1994.

⁴⁸⁰ L. Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Les Editions de Minuit, 1974.

⁴⁸¹ S. Kofman, *L'Enigme de la Femme : la Femme dans les Textes de Freud*. Paris : Editions Galilée, 1980.

1.1 – Aux sources du mystère de la féminité : Lilith et Eve

Dans *Woman and the Demon : Life of a Victorian Myth* (1982), Nina Auerbach note la récurrence du thème symbolique de la « femme-serpent », dans l'« esprit décadent ». Le mot « mermaids » connote le mystère relatif à la fois à la féminité et à l'animalité (les sirènes, mais aussi les lamies et les gorgones). L'ambiguïté qui se dégage de cette mythologie de la féminité est due à la crise socio-culturelle, où les nouvelles découvertes de la science (darwinisme et psychanalyse) aboutissent à la confusion des valeurs morales, d'une part, et au doute mystique, d'autre part. C'est ce qu'écrit Nina Auerbach: « The decorous clash of Victorian cultures coalesced in a myth that was never quite formulated but occurs incessantly in literature and art, a myth crowning a disobedient woman in her guises as *heir of the ages and demonic savior of the race*. » (Auerbach, 1982 : 2. Nous soulignons). Il convient donc d'étudier « l'héritage » de la femme, à travers les mythes des origines, porteurs des germes de la tragédie de la femme, à qui sont imposés divers masques l'associant à l'image de la Femme fatale.

En premier lieu, nous suivons le regard de Brigitte Couchaux, orienté vers Lilith, la première compagne d'Adam, et vers Eve, qui lui succède. Selon la théoricienne, l'exégèse biblique révèle que Yahvé crée Lilith à l'égal d'Adam, et donc leurs deux corps distincts font d'eux deux entités différentes. Le nom de Lilith est « mentionné dans l'*Ancien Testament, Livres des Prophètes, Isaïe 34/14* » (Couchaux, dans Brunel 1988 : 959). Mais Lilith se révolte contre Adam dont elle conteste la supériorité, et elle se sépare de lui (Genèse I et II). Elle s'associe alors aux forces du Mal, qui lui procurent des ailes pour fuir du Jardin d'Eden et aller vivre sur la terre. Selon Couchaux, « les premiers textes connus qui font mention de Lilith, sont des textes de mise en garde contre le démon Lilith », considérée comme une menace pour toute procréation – femmes en couches et nouveau-nés » (Couchaux, dans Brunel 1988 : 960). Mais Praz précise que son fatal pouvoir ne se limite pas aux nouveaux-nés : « She [Lilith] offers a greater danger to men particularly in their youth. Lilith is the Semitic name for the beautiful and licentious harlot who seduces men in streets and fields. » (Praz, 1970: 282).

Selon Vernon Lee, les figures symboliques du christianisme sont la source à laquelle puise l'art : « The supernatural, like art, conjures up *unreal visions*. [...] Gods and demons, saints and spectres, have afforded at least one-half of the subjects for art. » (V. Lee, *Belcaro*: 74). On peut dire que Vernon Lee écrit le manifeste du fantastique dans *Belcaro*, (voir le chapitre intitulé « Faustus and Helena »). L'auteur met l'accent sur les relations permanentes entre l'art et le surnaturel, dont le point commun est la puissance créatrice de « visions irréelles » (« unreal visions » V. Lee, voir la citation ci-dessus). La Bible raconte les mythes des origines (la Création dans le jardin d'Eden). Mais elle fournit d'autres exemples du surnaturel: par exemple, le fantôme de Jésus-Christ, fils de Dieu, réapparaît plusieurs fois à ses disciples, après sa Résurrection. Notre point de vue peut être appuyé par Cuddon :

In primitive religion, mythology and ancient epic, the interrelations of the living and the dead, the natural and the supernatural, is commonplace. [...] Such beliefs pervade pre-Christian literature in Europe [...]. The son of God himself was the most illustrious ghost in history [...]. Christ made eleven separate appearances after the Resurrection. (Cuddon, 1992: 368-9)

Le langage (et donc l'écriture), en tant que praxis, permet ainsi le passage direct des dieux et des saints dans notre monde. Les figures symboliques du christianisme sont placées dans la logique d'un monde hypersensuel: selon la Bible, la Vierge Marie, la mère du fils de Dieu, devient la mère de tous les chrétiens. Dans « The Virgin of the Seven Daggers » (1889) de Vernon Lee, c'est précisément l'amour filial qui pousse Don Juan Gusman del Pulgar à demander la protection de la Vierge, avant de se lancer dans une dangereuse aventure. De toute évidence, le surnaturel réapparaît à travers les emprunts à la mythologie religieuse, dans le domaine de l'art et de la littérature. Par exemple, une grande source de merveilleux ancien se trouve dans les textes sacrés, en particulier la Bible, le Coran, et le genre de l'hagiographie du XIII^{ème} siècle (notamment *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, et *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine).

Vernon Lee expose aussi sa théorie du surnaturel dans son exploration de la mythologie de l'Antiquité et celle du Moyen Age:

The supernatural, in the shape of religious mythology, had art bound in its service in Antiquity and the Middle Ages; the supernatural, in the shape of spectral fancies, regained its dominion over art with the advent of romanticism. (V. Lee, *Belcaro*: 74)

Vernon Lee considère que les origines du fantastique remontent à l'Antiquité gréco-romaine⁴⁸², perçue à travers les mythes et légendes décrits par Homère dans *Les Tragédies Grecques*, ou bien par Ovide dans *Les Métamorphoses* (I^{er} siècle avant Jésus Christ). Dès l'Antiquité, l'imagination fertile d'Homère fait entendre les voix des sirènes menant les marins à leur perte, dans l'*Iliade*. Ce thème est repris pendant le Moyen Age, mais aussi pendant la Renaissance du XV^{ème} siècle, notamment dans l'œuvre de Matteo Boiardo⁴⁸³. Dans *Euphorion*, Lee avoue la fascination que « le monde de Boiardo » exerce sur elle : « All the wonders of Antiquity – the snake-woman, the Circes, the sirens, the hydras and fauns » (V. Lee, *Euphorion* : 322). Dans le long poème de Boiardo, « Orlando Innamorato » (« Roland Amoureux »), on note déjà la présence de la lamie (« femme-serpent ») parmi les autres êtres mythologiques : « Hydras watch in the waters and lamias rear themselves in the grass, where Orlando must fill his helmet with roses lest he hear the voice of the sirens. » (V. Lee, *Euphorion* : 322). Le mythe de la « femme-serpent » qui hante l'imaginaire des écrivains de la Renaissance trouve place dans celui des romantiques, notamment chez John Keats (*The Lamia*, 1819).

Selon Lee, le Romantisme⁴⁸⁴ privilégie les apparitions spectrales et laisse une place à la mythologie chrétienne. C'est à la diabolique Lilith, la révoltée et la perverse, que s'intéressent les romantiques et les post-romantiques, voyant en elle une héroïne désespérée aux longs cheveux, et dont le pouvoir de séduction entraîne les hommes à leur ruine. En effet, si l'on se réfère aux textes fondateurs de la Bible, « Lilith la révoltée » est en exil sur la terre, jouissant des multiples pouvoirs de la métamorphose, « à des fins de destruction » (Couchaux, dans Brunel 1988 : 959). Gilbert et Gubar

⁴⁸² « Contemporaneous with the mediaeval revival was the resuscitation of antiquity. » (V. Lee, « The Artistic Dualism of the Renaissance », in *Contemporary Review*, September 1879: 46)

⁴⁸³ « Matteo Boiardo, Count of Scandiano (1440-1494) » (Vernon Lee, *Euphorion* : 324)

⁴⁸⁴ Nous rappelons ici que nous avons indiqué que l'essor du fantastique se fait tout au long du XIX^{ème} siècle, et que nous avons exploré l'univers sémiotique du fantastique (Voir *supra* : 382-3).

adhèrent à ce point de vue : « Lilith's story summarizes the genesis of the female monster. » (Gilbert et Gubar, 2000 : 36). Comme il a été démontré, la « femme-serpent » (« the snake-woman ») est sans doute l'une des métamorphoses de Lilith, après son départ du jardin d'Eden. Dante-Gabriel Rossetti la représente dans son tableau, *Lady Lilith*, une huile sur toile datée de 1868. Le peintre-poète fait d'elle la femme fatale idéale, dans son poème intitulé « Lilith », qui figure dans le chapitre « Sonnets for Pictures », de sa collection *Poems* (1870). Elle apparaît également sous le masque de la sirène tentatrice au charme irrésistible et infernal, provoquant chez les hommes le désir de l'aventure, pour les précipiter vers le chaos et la mort, dans les poèmes de Rossetti, *Eden Bower*, et *The House of Life* (1870-1881). Et dans *La Fin de Satan* (1885), Victor Hugo met en scène celle qu'il considère comme la fille de Satan vivant dans les ténèbres : « Je suis Lilith-Isis, l'âme noire du monde » (Couchaux, sous la direction de Brunel, 1988 : 961). C'est sans doute cette association de Lilith à la déesse Isis, buveuse de sang⁴⁸⁵, qui donne naissance au vampirisme de la femme.

Les mythes de la révolte et le satanisme (mythes des origines) fascinent les écrivains du XIX^{ème} siècle, comme on le constate à travers les œuvres de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, d'Honoré de Balzac, de George Sand, de René de Chateaubriand... Le satanisme, thème issu du romantisme, favorise en fait l'esprit de révolte reflétant un certain état d'âme. C'est pour cette raison que Peylet définit le satanisme dans la « mythologie fin de siècle », comme « la notion du mal » révélant d'abord « une sorte de dégradation et de transformation d'un mythe qui a fasciné la littérature romantique : le mythe satanique » (Peylet, 1994: 145). Cela est particulièrement vrai pour les post-romantiques et les « décadents » : Charles Baudelaire (*Les fleurs du Mal*, 1857), Oscar

⁴⁸⁵ « Isis, la plus illustre des déesses égyptiennes, est représentée à la recherche d'Osiris, son frère et époux défunt, qu'elle ressuscite de son souffle » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 524). En effet, elle réussit à rassembler toutes les parties du corps d'Osiris démembré par son frère, Seth. Mais dans « les *Textes des Pyramides* – les plus anciens textes écrits religieux de l'Égypte – le vautour est parfois identifié à Isis. [...] C'est dans la nuit, les ténèbres, la mort, que la déesse-vautour revifie l'âme, qui ressuscitera à l'aube » (Chevalier et Geerbrant, 1982 : 994).

Or, le vautour est un mangeur d'entrailles. Cela signifie qu'Isis s'est imprégnée du sang d'Osiris, et aussi de son sperme d'où naîtra son fils, Horus. Il semble que Victor Hugo s'inspire de l'esotérisme des *Textes des Pyramides*, pour associer le mythe de Lilith (le vampire) à celui d'Isis. L'auteur crée ainsi un être hybride Lilith-Isis, dont l'image est associée au vampirisme.

Wilde (*The Portrait of Dorian Grey*, 1891), et Vernon Lee (*Sister Benvenuta and the Christ Child*, 1904).

Le mythe satanique est né en même temps que celui de l'Eden. Lorsque Yahvé crée la seconde compagne d'Adam, il décide d'éviter la discorde entre l'homme et la femme, en prélevant une côte d'Adam, afin d'établir une hiérarchie entre les sexes. La Bible relate que « l'homme, Adam, nomma sa femme Eve, c'est-à-dire Vie, car elle est la mère de toute l'humanité » (Genèse 3, verset 20). Ces deux faits soulèvent « la jalousie de Lilith à l'égard d'Eve » (Couchaux, dans Brunel 1988 : 960). On pourrait alors avancer l'hypothèse que c'est Lilith, « fille de Satan », qui prend la forme du serpent⁴⁸⁶ pour tenter Eve, avant son exil sur la terre : la pomme est le fruit de l'arbre de la connaissance, sur lequel Yahvé a posé un interdit. Précisément, John Milton (1608-1674) fait allusion à Lilith, sous le nom de « sorcière serpent », dans *Paradise Lost* (1667). La désobéissance vaudra à Eve l'anathème divin, en particulier les souffrances de l'enfantement. Quant à Lilith, elle passe de la révolte à la vengeance : « Lilith revient dans le monde des hommes descendants d'Adam et Eve, pour leur ruine » (Couchaux, dans Brunel 1988 : 960). Couchaux cite les textes occultes, tels que « *La Kabbale* (vers 1600) où l'on voit Lilith s'unir à Sammaël » (Couchaux, dans Brunel 1988 : 960).

La troisième piste conduit à l'Antiquité grecque, avec le mythe de la Méduse. Elle est l'une des trois gorgones à la tête hérissée de serpents et dont le regard pétrifie ceux qui la fixent. John Todhunter (1839-1916) établit la liaison entre le monde de Lilith et celui de la Méduse, dans son poème intitulé « Beatrice Song. From 'The Poison Flower' » (1891)⁴⁸⁷:

Sleeping snakes

Bask on hot stones, coiled furies, in the sun,

⁴⁸⁶ Nous trouvons un argument valable dans la Bible: « Le serpent était le plus rusé de tous les animaux que le Seigneur avait faits » (La Bible, dans Diéterlé, 1982 : « Genèse 3 », verset 1). Lilith a peut-être pu s'introduire dans le Jardin d'Eden, sous la forme d'un serpent, pour causer la perte du premier homme, en trompant Eve sur les vertus de la pomme: « Pas du tout, vous ne mourrez pas. Mais Dieu le sait bien : dès que vous en aurez mangé, vous verrez les choses telles qu'elles sont, vous serez comme lui, capables de savoir » (La Bible, dans Diéterlé, 1982 : Genèse 3, versets 4 et 5)

⁴⁸⁷ Ce poème de J. Todhunter est publié dans la collection, *The Book of the Rhymers' Club* (1892), par Elkin Mathews (Ed.). London: The Bodley Head, 1892.

Enough to furnish cold *Medusa's hair*;
 And snake-like plants, nameless in mortal tongue,
 Pant from their gorgeous flowers, drinking the blaze,
 Subtle intocation; I grow faint
 With the sweet *horror*. O that song ! That song
Voluptuous Lilith sang o'er Adam's sleep,
 And *flushed his blood* with sensuous sorcery!
 (John Todhunter, dans M. Elkin 1892: 16-7. Nous soulignons.)

On peut penser que le poète s'inspire de la chanson de la venimeuse Béatrice, héroïne éponyme de la nouvelle de Nathaniel Hawthorne, *Rappaccini's Daughter* (1844). Lorsqu'elle s'arrête de chanter, le narrateur est envahi par l'atmosphère étrange des lieux recelant l'imagerie de la diabolie (« sleeping snakes », « coiled furies [...] to furnish Medusa's hair », « snake-like plants », « sensuous sorcery »). Dans le poème de John Todhunter, le thème de la chanson de Béatrice est celui que chante Lilith, lorsqu'elle ensorcelle Adam, plongé dans un profond sommeil (« That song Voluptuous Lilith sang o'er Adam's sleep. ») Nous y relevons aussi un indice référentiel du vampirisme de Lilith, profitant du sommeil d'Adam: « Voluptuous Lilith [...] flushed his blood with sensuous sorcery. » Cette vision procure au narrateur à la fois l'extase et l'horreur (« the sweet horror »). On retrouvera plus tard ces sensations oxymoriques dans le sensualisme de Baudelaire. En effet, Jean Pierrot souligne que, chez ce dernier, la condition du sortilège poétique privilégie « l'étrange » et le « rare » (Jean Pierrot, 1977 : 25). La magie de Lilith opère dans le temps et l'espace : elle continue à vampiriser les hommes, comme dans le roman de George MacDonald, *Lilith* (1895)⁴⁸⁸. C'est dans le contexte oxymorique de la beauté et de l'horreur qu'il faut aborder l'étude du mythe de Méduse.

⁴⁸⁸ G. MacDonald, *Lilith. Récit merveilleux* (1895). Traduction et Introduction de Françoise Duperron-Lafay. Paris : Michel Houdiard, 2007.

1.2 – Le regard de Méduse : l'« inquiétante étrangeté » du féminin⁴⁸⁹

Le mythe de Méduse est déjà installé dans la poésie de la Renaissance, avec *Le Second Livre des Amours* (1555) de Ronsard, par exemple. Et le Romantisme en fait un thème favori, tel qu'on le trouve chez Goethe (1749-1832), dans son chef d'œuvre, *Faust* (1808-1832). Mario Praz note le passage de la nuit du Sabbat des sorcières, où Faust aperçoit une jeune fille dont la beauté correspond à celle de Marguerite. Méphistophélès lui fait remarquer que le regard de cette dernière est celui de Méduse. Mais loin d'en être effrayé, Faust manifeste sa fascination pour ce type de beauté envoûtante qu'il retrouve chez Marguerite : « That is the breast Margaret yielded to me [...]. What delight ! what woe ! » (Praz, 1970: 26). D'où l'observation de Praz : « Through the lips of Faust speaks the whole of Romanticism. This glassy-eyed, severed female head, this horrible, fascinating Medusa, was to be the object of the dark loves of the Romantics and the Decadents throughout the whole of the century. » (Praz, 1970 : 26). Précisément, ce thème et l'épisode du sabbat des sorcières interpellent Vernon Lee, comme elle l'écrit dans sa lettre adressée à sa mère, en septembre 1893 : « I wonder whether Eugene will feel the sort of emptiness in *Faust* which always bores me ; with the exception of course of the Margaret episode and of two or three magnificent passages. » (V. Lee, *Letters*: 366).

La découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté finira par influencer sur le concept même de beauté, au XIX^{ème} siècle, où par degrés insensibles on passe de l'horrible à l'horriblement beau. C'est la position de Goethe : « Das beste des Menschen liegt im Schaudern » [‘Le meilleur de l'homme est dans le frisson de l'horreur’] » (Praz, 1977 : 45). Selon Praz, Shelley est aussi sensible à l'esthétique de l'horrible beauté : la représentation méduséenne est illustrée dans son poème, *Méduse*, qu'il compose après avoir vu un tableau représentant le référent imaginaire de la Méduse, « au musée des Offices vers la fin de 1819 » (Praz, 1977). Shelley y décrit « l'horreur et la beauté qu'elle [la Méduse] dégage », grâce à ses « cheveux qui sont des

⁴⁸⁹ Dans son étude du thème de la « Méduse », C. Dumoulié inclut le chapitre intitulé « L'inquiétante étrangeté du féminin » (C. Dumoulié, dans P. Brunel 1988: 1022-24).

vipères » se tordant dans « leur splendeur de métal » [...] : un visage de femme aux cheveux vipérins » (Praz, 1977 : 43-4).

En outre, le thème de la Méduse est aussi exploité par John Keats, qui écrit une ballade médiévale, « La Belle Dame sans Merci » (1819). En effet, l'archétype de la Femme fatale est une conception relevant du goût de Keats pour le Moyen Age, selon le théoricien :

Keats himself gave a hint of a similar application of it in *La Belle Dame sans Merci*, a poem which in the magical, painful mystery it expresses, [...] the fascination of beautiful women already dead, especially if they had been great courtesans, wanton queens, or famous sinners, the idea which suggested to Villon the ballad of the *Dames du temps jadis*. (Praz, 1970 : 212-9)

De Villon à Keats, la ballade des « Dames du temps jadis » conduit au mythe de « La Belle Dame sans Merci », reflétant la cruauté de « l'éternel féminin », et donc à la galerie des femmes sanguinaires de l'Histoire de l'humanité, de Lilith à Salomé, en passant par Lucrèce Borgia. Mais c'est au XIX^{ème} siècle que l'association du mythe de la Méduse à l'image de la femme prend une dimension particulière, avec *Les fleurs du Mal* de Baudelaire (1857). En Angleterre, Swinburne scandalise ses contemporains, à cause des « extravagances sensuelles » perçues à travers ses poèmes (Angel-Perez, 2000: 95). Son poème *Laus Veneris* dépeint une Vénus portant l'empreinte ancestrale de Méduse, dont la mystérieuse chevelure est entremêlée de serpents. La cruauté de cette dernière est décrite par Praz : « In *Laus Veneris*, the beautiful, cruel idol dominates a whole vast panorama of slaughter. » (Praz, 1970: 239).

Dans son intéressante étude, *Women and the Demon : the Life of a Victorian Myth* (1982), Nina Auerbach montre comment « l'esprit décadent » développe la représentation mythique de la femme, de la sirène à Méduse :

The mermaids, serpent-women and lamias who proliferate in the Victorian imagination suggest a triumph larger than themselves, whose roots lie in the antiquity so dear to nineteenth-century classicists. These creatures' iconographic invasion typify *the restoration of an earlier serpent-woman, the Greek Medusa*. (Auerbach, 1982: 8-9. Nous soulignons.)

Les sirènes et les lamies (ou « femmes-serpents ») sont nées de la mythologie grecque, comme on le constate dans l'*Illiade* d'Homère⁴⁹⁰. La Méduse est leur archétype. Elles sont toutes associées à *La Belle Dame sans Merci* de Keats (1819)⁴⁹¹, qui tient les hommes sous son emprise et les mène à leur perte. Dans « Amour Dure » (1890) de Vernon Lee, on retrouve les indices référentiels qui font de Medea, Duchesse d'Urbania, « La belle Dame sans Merci », aux yeux du duc Robert : « It is said that *she [Medea]* haughtily requested to see the new Duke, but that *he shook his head*, and, in his priest's fashion, quoted a verse about Ulysses and the Sirens. » (V. Lee, « A. D »⁴⁹²: 13-4. Nous soulignons). Le duc Robert refuse de recevoir Medea, parce qu'il connaît son pouvoir de séduction. C'est pour cette raison qu'il fait allusion au mythe d'Ulysse dans la séquence des sirènes, selon l'*Odyssée* d'Homère. Le chant des sirènes symbolise les voix de l'abîme. Comme Ulysse, le duc Robert évite d'entendre la voix de celle qu'il considère comme une manipulatrice, et surtout une dangereuse séductrice.

Mais plus que la voix, c'est le regard de Medea qu'il veut éviter: « His fear lest her extraordinary charms should seduce any man. » (V. Lee, « A. D »: 17). Nous rappelons ici « la fonction du regard » qui déclenche « la pulsion », selon les termes lacaniens (Lacan [1964], 1973: 70-1). C'est à travers le regard que naît la pulsion du désir. Nous rappelons ici que nous avons fait une étude sur le fascinant regard de Medea da Carpi, dans « Amour Dure » de Vernon Lee (voir *supra* : Partie I. Chapitre 3.2 [f]). Ce personnage incarne la beauté maléfique de la Femme fatale, qui provoque le désir chez les hommes et les entraîne à leur perte. En réalité, ce que craint le duc Robert, c'est de perdre son pouvoir face à une femme castratrice. En effet, dans l'une des lettres du Duc Robert, découvertes dans les archives d'Urbania par Spiridion (le narrateur intradiégétique), il y a une allusion à « l'inquiétante étrangeté » (Freud) chez Medea : « He [the Duke Robert] fears her as something almost *supernatural* » (V. Lee, « A. D »: 26. Nous soulignons). Ce dernier attribue donc des pouvoirs magiques à Medea⁴⁹³.

⁴⁹⁰ M. Praz, 1970 : 200. L' *Illiade* illustre le pouvoir de séduction des sirènes sur Ulysse et son équipage.

⁴⁹¹ Voici un extrait de *La Belle Dame sans Merci* (1819) de John Keats (1819) : « I saw kings and princes too,/ Pale warriors, death-pale were they all;/ They cried: « La Belle Dame sans Merci / Hath thee in thrall ! »(John Keats, dans M. Praz 1970: 213)

⁴⁹² Nous rappelons que nous utilisons l'abréviation « A.D. » (« Amour Dure »).

⁴⁹³ Ce point sera développé *infra* : Chapitre 3.1.

On peut ainsi noter le glissement fantastique de « la sirène » à « la Méduse » : c'est le terme « supernatural » qui assure la translation du référent mythique, « la Méduse », le non-dit, l'indicible qui cause l'effroi du duc Robert. A l'appui de notre point de vue, nous nous référons à Freud : « Avec l'animisme, *la magie et la sorcellerie*, la toute-puissance des pensées [...] et *le complexe de castration*, nous avons à peu près épuisé l'ensemble des facteurs qui font que l'angoissant devient l'inquiétant » (Freud [1916-1920], 1996 : 177. Nous soulignons). L'angoisse éprouvée par le duc Robert est effectivement provoquée par « le complexe de castration », face au regard fascinant de Medea, assimilé au regard de Méduse, le regard de la mort⁴⁹⁴. Il convient ici d'exposer comment Freud bâtit sa théorie du complexe de castration.

En 1922, Freud expose sa théorie à travers l'*unheimlich* (l'inquiétant) se dégageant de « La tête de Méduse », (« Das Medusenaupt »)⁴⁹⁵ :

Nous n'avons pas souvent tenté l'interprétation de figures mythologiques prises individuellement. Elle est, pour la tête de la Méduse éveillant l'horreur, à portée de main.

Décapiter = castrer. L'effroi de la Méduse est donc effroi de castration, qui est rattaché à la vue de quelque chose. A partir de nombreuses analyses nous connaissons cette occasion, elle se produit lorsque le garçon, qui jusque-là ne voulait pas croire à la menace, vient à voir un organe génital féminin. Vraisemblablement un organe adulte, ourlé de cheveux (poils), au fond celui de sa mère.

Si les cheveux de la tête de Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci sont issus à leur tour du complexe de castration, et, chose remarquable, si effroyable que ce soit par lui-même leur effet, ils servent pourtant à atténuer l'horreur, car ils remplacent le pénis dont le défaut est la cause de l'horreur. (Freud [1921-1923], 1991: 163)

De la tête de Méduse, Freud donne une représentation basée sur sa perception des cheveux « figurés par l'art comme de serpents ». Sans doute, le psychanalyste fait allusion aux représentations dans les arts du visuel, telles qu'elles sont exposées dans l'ouvrage de Jean Clair, *Méduse*, 1989 (voir *supra* notre étude épistémologique: 385). En effet, les tableaux les plus représentatifs du visage monstrueux de Méduse,

⁴⁹⁴ Ce point sera développé *infra* : Chapitre 3.1.

⁴⁹⁵ S. Freud, *Œuvres complètes*. Tome XVI (1921-1923), [1991. *Op. Cit.*].

« éveillant l'horreur » sont ceux de Le Caravage (1596), et celui de Rubens (1618). L'interprétation de Freud est la suivante : symboliquement, les artistes accordent à la représentation ophidienne une valeur substitutive, dans la mesure où les cheveux dressés comme des serpents sont des phallus imaginaires palliant l'absence de pénis chez la femme. Selon lui, ils « remplacent le pénis dont le défaut est la cause de l'horreur ». Alors, il introduit le concept de la castration, s'appuyant sur la représentation artistique pour argumenter sa théorie : « Si les cheveux de la tête de Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci sont issus à leur tour du complexe de castration ». Freud établit ici la part de l'inconscient dans la création artistique. C'est pour cette raison qu'il conclut que le complexe de castration s'établit dans l'esprit du jeune garçon qui découvre le sexe féminin adulte (un sexe semblable à celui de sa mère⁴⁹⁶). Et il affirme que l'angoisse est causée par l'aspect « effroyable » de cet organe génital, représenté de manière symbolique par la tête de Méduse, dans les arts du visuel. Comme il a été démontré, le regard de Méduse est castrateur : il pétrifie ceux qui le croisent (Voir *supra* : 385). Mais, ajoute le psychanalyste, il y a à la fois effroi et déni: les cheveux de Méduse, qui représentent des phallus, paradoxalement « servent pourtant à atténuer l'horreur, car ils remplacent le pénis dont le défaut est la cause de l'horreur ».

Dans *Méduse* (1989), Jean Clair donne son point de vue sur la théorie freudienne du complexe de castration :

Freud, dans l'article qu'il lui consacre, en 1922, décrit la tête de Méduse pour ce qu'elle est : l'organe maternel adulte entouré d'une chevelure de poils dont la vision jette l'épouvante dans le jeune adolescent qui y jette un œil. Du corps de la mère, Méduse isole l'effet repoussant et terrible : celui de l'interdit sexuel, tel que l'incarne l'organe génital, celui qui est à jamais inapprochable » (J. Clair, 1989 : 40)

Jean Clair reprend l'idée de Freud : la tête de Méduse représente symboliquement « l'organe maternel adulte entouré d'une chevelure de poils ». Selon l'interprétation de

⁴⁹⁶ Selon C. Dumoulié, « Cette femme terrible, parangon de toutes les femmes, que chaque homme craint et recherche à la fois, et dont Méduse offre le masque, c'est la mère ; la grande Déesse-Mère dont les rites étaient cachés par le visage de Gorgô » (Dumoulié, dans Brunel 1988 : 1022).

l'historien de l'art, cet organe génital fait partie du corps de la mère, domaine de « l'interdit ». C'est pour cette raison que la vision du sexe maternel déclenche l'épouvante chez le jeune garçon. En d'autres termes, ce dernier est médusé par cet « effet repoussant et terrible ». D'autre part, Jean Clair semble faire allusion à la théorie freudienne du complexe d'Œdipe : en effet, le « jeune adolescent » éprouve un désir sexuel pour sa mère, mais il se sent coupable face à « l'interdit sexuel ». Selon lui, c'est le refoulement de ce sentiment qui semble causer le complexe de castration chez l'adolescent, lorsqu'il est en présence d'un sexe de femme.

En fait, le texte de Freud révèle le sentiment ambigu, l'horreur mêlée à la terreur, que les hommes éprouvent devant les organes génitaux de la femme. C'est ce que montre aussi Pascal Quignard. « Le sexe est lié à l'effroi », écrit-il, citant « les textes de Lucrèce »⁴⁹⁷ (Quignard, 1994 : 82). Ce poète romain « parle d'un 'désir soucieux', d'un 'effrayant désir' (*dira cupido*) et il définit la *cupiditas* de ce désir comme la « blessure secrète » (*volnere caeco*) des hommes » (Quignard, 1994 : 82). Cela révèle les fantasmes des hommes, depuis la nuit des temps. C'est cette position qu'adoptent les critiques féministes, telles que Luce Irigaray, dans *Speculum de l'autre femme* (1974) : « le défaut de pénis de la femme et son envie du pénis assurent la fonction du négatif, servent de représentants du négatif, dans ce qu'on pourrait appeler *une dialectique phallogocentrique* » (Irigaray, 1974 : 60). La théoricienne rejette donc l'analyse freudienne du complexe de la castration, telle qu'elle a été exposée ci-dessus (voir *supra* : 402). Elle le considère comme un fantasme freudien, puisque « le rapport au négatif, pour l'homme, n'aura jamais été qu'*imaginaire imaginé, imaginable* » (Irigaray, 1974 : 60. Nous soulignons). Aussi considère-t-elle que cette théorie relève d'une « dialectique » fallacieuse, liée au phallogocentrisme :

La « castration » [...] fonctionnerait comme rappel du négatif dont l'attribution à la femme, au sexe féminin – pour plus de vrai-semblance dans la *réalité* –, garantirait « sa relève » par/pour la sexualité masculine dans la sublimation du pénis. Le sexe, le sexuel, s'y relevant en représentations, idées, lois, dominées par le Phallus. (Irigaray, 1974 : 60)

⁴⁹⁷ Lucrèce (en latin, Titus Lucretius) est un philosophe et un poète romain du 1^{er} siècle av. J.-C. (<http://atheisme.free.fr/Biographies/Lucrece.htm>)

Quelle « *réalité* » cache la « castration » féminine? Selon Irigaray, elle est axée autour de « sa relève par/pour la sexualité masculine dans la sublimation du pénis ». En d'autres termes, cette forme de sublimation est relative au fétichisme. Pour elle, certains hommes et certains écrivains adoptent la même « dialectique » freudienne, « le sexe, le sexuel, s'y relevant en représentations, idées, lois, dominées par le phallus »⁴⁹⁸. Ils attachent trop d'importance à leur organe sexuel, au point de penser que la femme le leur envie, d'une part, et de considérer la femme comme un objet sexuel, soumise à leur virilité, d'autre part. C'est pour cette raison qu'Irigaray revisite la psychanalyse de Freud, affirmant que le complexe de castration provoque

l'impulsion qu'il donne aux *productions fictives, mythiques, idéales*, secondairement définies comme lois assurant la permanence, et circularité, d'une telle systématique. Dans cette législation se re-trouve donc le complexe de castration, notamment de la femme, qui aura servi, entre autres édits, à *transformer en programme historique les fables afférentes à la pratique sexuelle des hommes*. (Irigaray, 1974 : 60. Nous soulignons.)

Irigaray met ici l'accent sur les fastasmes masculins dans la représentation de la femme comme objet sexuel, et dans leur « programme historique », où sont inscrites « les fables afférentes à la pratique sexuelle des hommes ». Telle est l'histoire de la sexualité féminine. En effet, il suffit de considérer en particulier les fables de l'Antiquité, relatant l'existence des gorgones, des harpies, du sphinx, et aux poèmes homériques mettant en scène les sirènes. Compte tenu du lien existant entre la mythologie et la vie réelle, et le lien entre la mythologie et la littérature, on peut dire que l'image de la Femme fatale a toujours existé dans l'esprit de l'homme.

Dans *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud* (1980), Sarah Kofman fait écho à Luce Irigaray. Ironiquement, elle déclare que l'inaccessibilité de la

⁴⁹⁸ Comme on le constate dans le livre de Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi* (1994), la taille du pénis est souvent exagérée dans les représentations par les artistes gréco-romains de l'Antiquité. Notons par exemple, celle de la fresque murale », exposée à « Naples. Museo Archeologico Nazionale » (Quignard, 1994 : 76), ou encore celle de la « coupe antique de Pedius, *Spintrias* », au « Musée du Louvre, à Paris » (Quignard, 1994 : 18-9).

femme et « l'énigme féminine » se résument en trois mots : « envie du pénis, castration, fétichisme » (Kofman, 1980 : 54). Comme Irigaray, Kofman rejette la représentation fétichiste du phallus par Freud. Selon elle, le psychanalyste montre « qu'il y a entre l'homme et la femme des différences fondamentales quant au type de choix d'objet : *caractériserait l'homme l'amour d'objet selon le type par étayage marqué par une surestimation sexuelle de l'objet* » (Kofman, 1980 : 54). En outre, tout au long de son essai, la théoricienne dénonce le discours misogyne de Freud, qui pense que la sexualité de la femme est plus complexe que celle de l'homme. Se basant sur le symbolisme de la tête de Méduse, Freud perçoit effectivement la femme comme une énigme, à qui il attribue l'image de la femme castratrice. Cette représentation se retrouve surtout chez la Femme fatale de la fin-de-siècle « décadente ».

Si l'on en juge selon l'article de Camille Dumoulié, « L'inquiétante étrangeté du féminin », « l'esprit décadent » milite sous la bannière de Persée. Le théoricien y fait une intéressante analyse du mythe de Méduse:

Le mythe de Persée conserve le souvenir des luttes qui opposèrent les hommes aux femmes, lors du passage de la société matriarcale à la société patriarcale. Le masque de Gorgô, en effet, avait pour fonction d'éloigner les hommes des cérémonies sacrées et des mystères réservés aux femmes, ceux qui célébraient la triple déesse Lune. [...] Il était aussi porté par les jeunes filles vierges pour éloigner la concupiscence des hommes. L'épisode de la victoire de Persée sur Méduse évoquerait la fin de l'hégémonie des femmes, et la prise de possession des temples par les hommes, devenus maîtres du divin que leur cachait la tête de Méduse. (Dumoulié, dans Brunel 1988 : 1022)

« La victoire de Persée sur Méduse » symbolise l'anéantissement du pouvoir castrateur du regard féminin. En fait, il s'agit d'une lutte de pouvoir, qui oppose les sexes depuis la nuit des temps : les enjeux sont d'ordre socio-culturel, puisqu'ils marquent la fin de « la société matriarcale ». Or, il est frappant de constater comment la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle révèle la campagne culturelle, « une guerre en règle contre la femme », (B. Dijkstra, 1992 : 11). En d'autres termes, une campagne antiféministe est lancée à travers le vaste champ des mots et des images. A la fin de l'époque « décadente », les femmes redeviennent « les idoles de la perversité », pour reprendre les termes de

Dijkstra. En effet, celles que Showalter appelle « les Filles de la Décadence » refusent la « sublimation du pénis » (Irigaray, 1974 : 60) et veulent faire preuve d'indépendance. Alors, l'image de l' « Eternel féminin » revient alimenter « les dangereux fantasmes que nourrissait 'le beau monde', au siècle dernier » (Dijkstra, 1992 : 11).

En effet, la Femme fatale exerce son pouvoir sur l'homme. Cette image traverse le temps, et dans « l'esprit décadent », elle est « courtisane ou reine », à en croire Gautier, dans *Emaux et camées* (1852), car elle tient « entre ses doigts si bien sculptés, le sceptre de la souveraine ou le sceptre des voluptés » (Gautier, dans Praz 1970 : 220). Ce qu'écrit Gautier à propos de la courtisane Imperia a un lien direct avec « Les belles dames du temps jadis » et « La Belle Dame sans Merci » de Keats, et donc avec la représentation de la femme dans l'« esprit décadent », selon Praz :

The fascination of beautiful women already dead, especially if they had been great courtesans, wanton queens, or famous sinners [...] suggested to the Romantics, probably under the influence of the vampire legend, the figure of the Fatal Woman who was successively incarnate in all ages and all lands, an archetype which united all forms of seduction, all vices, and all delights. (Praz, 1970 : 219-20)

Le théoricien donne ainsi un large éventail de « l'imaginaire décadent » (J. Pierrot). Selon Praz, la Femme fatale a pour origine la femme-vampire, image récurrente dans la fiction de la fin-de-siècle « décadente », par exemple, « La Métamorphose du Vampire » (1857) de Baudelaire, ou bien *Carmilla* (1871) de Joseph Sheridan Le Fanu... Ces métamorphoses sont symboliques du Mal (« all forms of seduction, all vices, and all delights »). Or, dans sa fiction fantastique comme dans sa fiction réaliste⁴⁹⁹, Vernon Lee déconstruit le mythe de la Femme fatale, dans « Amour Dure », où Spiridion, historien érudit, est séduit par un fantôme, celui de Medea da Carpi. En subvertissant ce mythe, Lee pose dès lors la question de la vérité de la femme. Est-elle

⁴⁹⁹ *Miss Brown* de Vernon Lee n'est pas un roman symboliste, bien qu'elle choisisse des images-clés illustrant parfaitement les vues pessimistes des décadents : ce sont des mythèmes dont la force réside dans leur centralité sur le féminisme : « Pygmalion et Galatée », « La Belle au bois dormant », « La Reine Amazone », « la femme-serpent », « l'androgynie », et « le vampire ».

réellement l'incarnation du mal ou, au contraire, victime du délire obsidional de l'homme ? D'où la réflexion de Kofman : « La question de la femme ne saurait manquer de polémique, et peut-être les hommes ont-ils besoin de ce conflit, de cette guerre incessante entre les sexes, à propos du sexe, pour continuer à être 'excités' » (Kofman, 1980 : 39. Précisément, Dottin-Orsini s'exprime à propos de la sexualité féminine, dans le même esprit qu'Irigaray et Kofman :

Dans ce qu'il faut bien appeler une mythologie de la féminité, la femme fatale n'est pas seulement la femme qui tue. Elle se confond avec [...] la trop belle au pouvoir néfaste. [...] Elle est bien sûr, avant toutes choses, la femme *fatale-à-l'homme*, incarnant le destin de l'humanité masculine sur l'autel de l'Espèce. (Dottin-Orsini, 1993 : 17)

Sous toutes ses formes confondues, la féminité est associée à la beauté « au pouvoir néfaste », mais aussi à la méchanceté (la mégère) et à la dépravation (la prostituée). Mais elle est avant tout la castratrice, « la femme qui tue », comme la Salomé d'Oscar Wilde. La publication de *Salomé* soulève un vrai scandale en Angleterre, comme l'écrit Peter Ackroyd, l'éditeur de *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde : « *Salomé* was refused a licence in England but was published in France in 1893. » (O. Wilde, 1985. Preface : 7). L'écrivain y illustre bien un cas particulier de « la guerre des sexes », dans la mesure où la jeune danseuse, innocente de corps mais dépravée, dans l'excitation de son désir pervers pour l'ascète (Jean-Baptiste), réussit à obtenir la tête de ce dernier, grâce à son funeste pouvoir de séduction. Salomé est le type même de la femme castratrice, selon Mireille Dottin-Orsini : « Résumée dans la sifflante initiale de son nom, qui est la courbe de l'Art Nouveau et le Serpent du péché, sa danse est le langage du désir et la manifestation de la beauté terrifiante » (Dottin-Orsini, dans Brunel 1988 : 1240).

Nous retenons deux expressions du mythe ophidien, dans le propos de Dottin-Orsini : « le Serpent du péché », et « la beauté terrifiante ». Elles s'appliquent parfaitement à l'image de la « femme-serpent » dans « Prince Alberic and the Snake Lady » de Vernon Lee, une légende du XVII^{ème} siècle. L'auteur y décrit la tragédie de la

fragmentation de l'identité d'Oriana, « The Snake Lady », et aussi la fragmentation de l'être chez Alberic, telles que nous l'exposerons dans le chapitre suivant.

Chapitre 2

« Prince Alberic and the Snake Lady »⁵⁰⁰:

Une double tragédie de la fragmentation

« Prince Alberic and the Snake Lady » est une nouvelle qui est d'abord publiée dans le *Yellow Book*, en 1896, puis incorporée en 1904, dans la collection *Pope Jacynth and Other Fantastic Tales*⁵⁰¹. Elle fait partie du continuum narratif entrepris avec l'écriture d'*Euphorion : Being Studies of the Antique and the Medieval in the Renaissance* (1884). Tout d'abord, nous situerons le récit dans un contexte spatio-temporel. Puis nous en dégagerons le thème majeur qui illustre la pensée de l'auteur : la fragmentation de l'être chez le jeune Prince Alberic, et la fragmentation de l'identité féminine chez Snake Lady. Nous montrerons comment cette nouvelle imprégnée de symbolisme mène la plaidoirie de l'auteur à sa plus belle victoire : la révélation du vrai visage de la femme.

Dans le contexte de la culture philosophique, artistique et littéraire du XIX^{ème} siècle, nous nous référerons à Meyer Howard Abrams, dans *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1973). Et nous baserons aussi notre étude sur les textes des mythologues, tels qu'Yves Tadié, dans « Mélusine dans la littérature de la Renaissance à nos jours » (Tadié, dans Pierre Brunel 1988 : 1034-37), et Roger Bozzetto, qui établit le lien entre les religions et les mythologies, dans « Genres et hybridations : des hypothèses à discuter » (Bozzetto, dans Dupeyron-Lafay, 2005 : 127-38). Concernant le genre fantastique, Max Duperray exposera sa théorie *Du*

⁵⁰⁰ Nous utiliserons la publication de la nouvelle de V. Lee, « Prince Alberic and the Snake Lady », dans la collection *Supernatural Tales*, éditée par Irene Cooper Willis. London: Peter Owen, 1987. A partir de cette page, toutes les citations de cette nouvelle seront désignées par l'abréviation « P.A. /S. L ».

⁵⁰¹ P. Gunn, 1964 : 227.

fantastique en littérature : figures et figurations, 1990). En outre, nous nous intéresserons à l'analyse de la nouvelle de Vernon Lee, « Prince Alberic and the Snake Lady », par Brian Stableford (« Haunted by the Pagan : an Introduction to Vernon Lee », B. Stableford 2001)⁵⁰². D'autre part, la critique de René Girard est orientée vers le domaine de l'anthropologie, dans *La violence et le sacré* (1972). Son étude nous permettra d'étudier les structures sociales, ainsi que le comportement social de l'individu⁵⁰³. Et enfin, nous nous baserons sur la théorie de Mikhaïl Bakhtine, dans *The Dialogic Imagination* (1981)⁵⁰⁴, pour mettre en évidence la modernité de l'écriture leeuienne.

2.1 – Le Contexte spatio-temporel de la légende d'Alberic le Blond et de « Snake Lady »

Temps et espace : deux éléments de l'imaginaire qu'explore Vernon Lee, sous l'angle de l'anthropologie culturelle, dans sa nouvelle, « Prince Alberic and the Snake Lady ». L'histoire se passe en 1680, à Luna, un duché italien, et elle est exposée par un narrateur extradiégétique.

Le héros éponyme de la nouvelle est le dernier descendant de la lignée du Duc Balthazar Caria, dont il est le petit-fils. Durant son enfance, le jeune prince est impressionné par une tapisserie placée dans sa chambre, alors qu'il vit dans le palais de son grand-père (« the Red Palace at Luna » [V. Lee, « P. A. /S. L » : 19]). Cette tapisserie permet au jeune prince de se situer sur l'arbre généalogique de sa famille: « This tapestry was of old and Gothic taste, extremely worn, and represented Alberic the Blond and Lady Oriana. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 19-20). Alberic le Blond est l'ancêtre dont il est descendant de la troisième génération (« Prince of Luna, *Alberic*, third of the name » [V. Lee, « P. A. /S. L » : 43]). Lady Oriana est en réalité une femme-serpent, d'une grande beauté. Mais seul son buste est visible, puisque le grand-père du jeune prince a pris soin de cacher la queue d'Oriana derrière un coffre très

⁵⁰² B. Stableford, « Haunted by the Pagan Past : an Introduction to Vernon Lee » (2001). <http://www.infinityplus.co.uk/introduces/lee.htm>

⁵⁰³ R. Girard, *La violence et le sacré*. Paris : Bernard Grasset, 1972.

⁵⁰⁴ M. Bakhtine, *The Dialogic Imagination* (1924). Texas : University of Texas Press, 1981.

lourd, supportant un crucifix en ébène. Lorsqu'il a onze ans, sa nurse déplace ces deux objets, et il découvre le corps d'Oriana dans son intégralité. C'est ainsi qu'il apprend la vérité: « 'Holy Virgin,' she [the nurse] cried, why, she's a serpent ! [...] You little minny, it's only Duke Alberic the Blond, who was your ancestor, and the Snake Lady. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 24). Dès lors, le jeune Prince est hanté par cette étrange image: « Very strange it was, but he loved the beautiful lady with the thread of gold hair only the more because she ended off in the long twisting body of a snake. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 24). Le principe de transgression propre au fantastique vise ici à accréditer un autre « réel » dans l'esprit du jeune prince: il est séduit par la beauté de la femme hybride, la « Snake Lady ».

Comme la tapisserie est extrêmement usée, le Duc Balthazar la remplace par une autre, qui lui est offerte par le roi Louis XIV. Le jeune garçon se met en colère et la détruit complètement, ce qui lui vaut d'être sévèrement puni par son grand-père. Il est envoyé en exil au château de « Sparkling Waters », qui tombe en ruines. Toutefois, le sort en est jeté: ce château est le lieu où ont vécu Alberic le Blond et Oriana: « I am now in the castle which was built by my ancestor and namesake, the Marquis Alberic the Blond » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 29). Curieusement, le soir même de son arrivée au château de « Sparkling Waters », une très belle dame apparaît soudain à ses côtés au bord du puits: « 'Do not be afraid', she said, smiling at his terror, 'I am not a ghost, but alive like you; and I am, though you do not know it, your Godmother.' » (V. Lee, « P. A. /S. L »: 41). Oriana se présente au jeune garçon comme sa marraine, et lui promet de lui rendre visite, dès le coucher du soleil. Toutefois, elle lui demande de garder le secret de leur relation, et de ne jamais parler d'elle au Duc Balthazar.

Au fur et à mesure qu'il grandit, Prince Alberic s'interroge sur l'histoire de son ancêtre et de Lady Oriana. Et il n'aura ni trêve ni repos tant qu'il n'aura entendu l'histoire véritable de son ancêtre. Celle-ci lui est racontée par un vieillard étrange, alors qu'il est âgé de seize ans (« Alberic was sixteen, but far taller and stronger than his age. » [V. Lee, « P. A. /S. L »: 36]). Lors de la croisade en Terre Sainte, un mauvais

sort est jeté à Alberic le Blond par le sorcier Macomet⁵⁰⁵ (V. Lee, « P. A. /S. L »: 45-6). Le navire où ce dernier s'est embarqué fait naufrage. Et il se retrouve seul sur une île inconnue, une terre enchantée, hantée par des esprits (« The Knight of Luna went on [...] through the enchanted wood [...] and entered [...] the enchanted castle. » [V. Lee, « P. A. /S. L »: 46-7]). Dans le jardin, il découvre le tombeau en marbre de la Fée Oriana, portant l'inscription suivante :

« Here is imprisoned the Fairy Oriana, most miserable of all fairies, condemned for no fault, but by envious powers, to a dreadful fate,» – and as he read, the inscription changed, and the sepulchre showed these words: « O Knight of Luna, valorous Alberic, if thou wouldst show thy gratitude to the hapless mistress of this castle, summon up thy redoubtable courage, and, whatsoever creature issue from my marble heart, swear thou to kiss three times on the mouth, that Oriana may be released. (V. Lee, « P. A. /S. L » : 48).

Le vaillant chevalier fait le serment de délivrer la fée Oriana de son terrible sort. Et c'est alors que surgit un serpent aux yeux dorés, du fond du tombeau, tandis qu'il entend le grondement du tonnerre. Surmontant sa terreur et son horreur, il l'embrasse trois fois sur le museau, en fermant les yeux. La magie s'opère immédiatement: devant lui se tient la belle Oriana (« O wonder ! In his arms no longer a dreadful snake, but a damsel, richly dressed and beautiful beyond compare. » [V. Lee, « P. A. /S. L » : 49])⁵⁰⁶. D'où la naissance de la légende d'Alberic le Blond I^{er}, Prince de Luna, et d'Oriana, la femme-serpent, telle qu'elle est représentée sur la tapisserie de la chambre du jeune Prince Alberic III.

Lee utilise le motif du tapis comme synecdoque du contraste entre l'esprit du Moyen Age et l'humanisme de la Renaissance, d'une part, et du magnétisme rémanent du paganisme dans les deux cultures, d'autre part. En effet, l'analyse de la nouvelle révèle l'influence environnementale sur l'imaginaire, ainsi que le thème de l'amour

⁵⁰⁵ L'exotisme, le mysticisme, et l'ésotérisme sont les thèmes favoris des romantiques. Ils sont également exploités dans « The Virgin of the Seven Daggers » de Vernon Lee.

⁵⁰⁶ Cette transformation miraculeuse d'un serpent en femme est un exemple typique des *Métamorphoses* d'Ovide (1^{er} siècle avant J. C.)

médiéval. Dans la nouvelle, l'auteur applique la « fonction symbolique »⁵⁰⁷, afin de créer un monde imaginaire et féérique : « This tapestry was of old and Gothic taste, extremely worn, and represented Alberic the Blond and the snake Lady Oriana, as described in the [...] poems of Boiardo » (V. Lee, « P. A. /S. L »: 19-20). A travers le monde de Boiardo, Vernon Lee découvre l'onirisme d'un monde merveilleux (pour reprendre les termes de Todorov):

When I first read Boiardo, I was conscious of a curious phenomenon in myself [...]. He leads us, unceasingly, through the little dreamy laurel-woods [...] or through the mazes of fairy gardens, [...] where all the wonders of Antiquity – *the snake-woman*, the Circes, the sirens, the hydras and fauns live, strangely changed into something infinitely quaint and graceful, still half-antique, yet already half-Arabian or Keltic, in the mist of *the fairyland of Merlin*. (V. Lee, *Euphorion*: 319-322. Nous soulignons.)

En effet, l'île enchantée où s'aventure Alberic le Blond évoque les légendes celtiques, en particulier celle de Merlin l'enchanteur, ou celle de Mélusine. D'ailleurs, Vernon Lee mentionne la présence des fées, dans les forêts: « Italy has had her gods Sylvanus and Picus [...], the Marvellous fairyland of the great pinetas. » (V. Lee, *Genius/ E. W.* : 209). Cela n'est pas étonnant si l'on pense à sa vénération pour le « Genius Loci ». Le « palais enchanté » existe dans ces légendes : « The Keltic stories [...] were as rich in every kind of supernatural (being, in fact, pagan myths turned into fairy tales.) » (V. Lee, *Euphorion*: 291). Dans ce domaine, Yves Tadié fait référence aux contes de Jean Lorrain, *La Forêt bleue* (1883), et *Mélusine enchantée* (1892), qui ont inspiré Vernon Lee :

L'époque décadente et symboliste va conférer une vie nouvelle à la figure de Mélusine. D'abord comme à une de ces femmes fées qui hantent l'imaginaire de cette époque. [...] Dans le conte de *Mélusine enchantée* [...] Jean Lorrain reprenant le motif médiéval du « fier baiser », rapporte la métamorphose inverse, d'une Mélusine « transformée en hydre monstrueuse », que le baiser de Lusignan rend, au milieu d'une nature magique, à sa forme de femme.

⁵⁰⁷ Cette fonction a déjà été définie par Roman Jakobson (Voir *supra* : Partie II, Chapitre 1.3).

Ce texte n'est pas sans rapport avec la longue nouvelle intitulée *Prince Alberic and the Snake Lady*, recueillie en 1906 dans le volume *Pope Jacynth*, de la romancière et essayiste anglaise *Vernon Lee*, pseudonyme de Violet Paget. (Yves Tadié, dans Brunel 1988 : 1035-6. Nous soulignons.)

Effectivement, tous les indices cités par Tadié se retrouvent dans la nouvelle de Vernon Lee, en particulier le thème médiéval cher aux Romantiques, « le fier baiser », qui sert de support au fantastique. L'histoire se répète dans le cas de la lignée princière de Luna. Le récit du vieillard, concernant l'histoire d'Albéric le Blond et d'Oriana, jette le jeune homme dans un trouble profond, physique et mental. Son grand-père lui envoie un médecin et un prêtre. Ce dernier détecte chez lui un cas de « possession démoniaque » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 49). Le jeune Prince finit par lui avouer les raisons de son bouleversement. Alors le prêtre lui donne les explications suivantes :

Your ancestors, the two Alberics – a tradition in your Serene family – yes, my lord – there is such – let me see, how does the story go? – ah yes – *this demon*, I mean this *Snake Lady* was a – what they call a *fairy* – or *witch*, *malefica* or *strix*. [...] The snake Lady being of the nature of fairies, *cannot die unless her head be severed from her trunk, and is still haunting the world*, together with other spirits, in hopes that another member of the house of Luna [...] may succumb to her arts and be faithful to her for the ten years needful to her disenchantments. (V. Lee, « P. A. /S. L » : 51-4. Nous soulignons.)

Aux yeux du prêtre, la « Snake Lady » est perçue comme un être maléfique (une démonsse, une méchante fée, une sorcière). Selon lui, cette femme-serpent est immortelle, sauf en cas de décollation. En outre, seul l'amour fidèle peut conjurer le mauvais sort dont elle est victime, à condition qu'il dure dix années. C'est en ce sens qu'on peut parler d'écriture mythique, très représentative de la fiction de Vernon Lee, si on se réfère au symbolisme fantastique de la nouvelle, « Prince Alberic and the Snake Lady » :

The body of Hermetic literature is large, varied, and written in a fantastic symbolism, which is designed to conceal its potent mysteries from the uninitiated [...]. The basic ontology is broadly biological and specifically anthropomorphic. [...] With reference to Hermetic writings, therefore, it is more accurate to speak of the cosmos as a macro-anthropos than to speak of man as a micro-cosm. (Abrams, 1973: 158)

La nouvelle de Vernon Lee fait effectivement partie de « la littérature hermétique », où l'homme entre en communion avec le « cosmos anthropomorphique » : fées, sorciers et sorcières, démons et démons viennent peupler l'imagination et les rêves de l'homme. Dans l'esprit romantique et post-romantique, le microcosme et le macrocosme n'ont plus de frontières (« The basic ontology is broadly biological and specifically anthropomorphic »). C'est ainsi que se fait l'irruption du surnaturel. Comme il a été démontré, la « femme-serpent » appartient au « monde de Boiardo », selon Vernon Lee (« All the wonders of Antiquity – the snake-woman [...] the hydras and fauns. » [V. Lee, *Euphorion* : 322. Voir *supra* : Partie IV, chapitre 1.1]). Pour elle, l'Antiquité gréco-romaine est donc une source où puise l'imaginaire, à travers les hybridations mi-humaines et mi-animales. Roger Bozzetto soutiendra lui aussi que « l'imaginaire fonctionne très souvent par des sortes d'hybridations de choses, de mots, sans se soucier de liens de causalités stricts, comme on le voit dans l'espace onirique ou dans la mythologie » (Bozzetto, dans Dupeyron-Lafay 2005 : 127). Pour sa part, le théoricien cite « le sphinx égyptien ou la sphynge qui interroge Œdipe : ce sont des hybrides humain/animal » (Bozzetto, dans Dupeyron-Lafay 2005 : 128). Il fait aussi référence aux « sirènes au visage de femme et aux ailes et pattes d'oiseau » (Bozzetto, dans Dupeyron-Lafay 2005 : 128). »

La fusion entre la mythologie et le sacré engendre des images symboliques, dans l'imaginaire fantastique. En fait, nous pouvons aller plus loin que l'analyse de la représentation hybride dans la nouvelle, car Vernon Lee y donne aussi au lecteur une description anthropomorphique de la « femme-serpent ». En effet, cette dernière est la fée Oriana. Comme dans le conte de Mélusine de Jean Lorrain, seul le baiser qui lui sera donné selon la tradition médiévale (« courtly love ») lui rendra sa forme humaine. Mais sa survie dépendra de la sincérité et de la fidélité d'un amour chevaleresque. De cette manière, Lee conduit habilement le lecteur implicite à se poser la question suivante : quel sera le destin d'Oriana, lorsqu'elle s'introduira dans le monde intime du jeune Prince Alberic III ?

Comme l'écrit Gérard Peylet à propos de la littérature fin-de-siècle, « le roman se construit [...] entre deux pôles : le pôle culturel – le roman se faisant toujours plus ou moins inventaire d'œuvres – et le monde intime du personnage » (Peylet, 1994 : 114). « Le monde intime » de Prince Alberic repose sur les liens familiaux, d'une part, et sur l'amour qu'il éprouve pour « la belle dame » dont l'image tissée dans la tapisserie ne cesse de hanter son imagination, d'autre part : « Very strange it was, but he loved the beautiful lady with [...] the long twisting body of a snake. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 24).

Dans notre analyse psychologique, nous examinerons la vision de la fatalité qui frappe deux créatures innocentes, Prince Alberic III et la « Snake Lady ». Leurs destins sont intimement liés. En fait, tous les événements prennent leur source dans l'existence d'Oriana, dès son arrivée au château de « Sparkling Waters ». La deuxième partie de l'histoire de la lignée princière est révélée au jeune Prince Alberic par son confesseur. Lorsqu'Alberic le Blond est enfin de retour dans sa patrie, il introduit Oriana dans la sphère familiale, sous son aspect de femme. Mais son bonheur est soudain brisé, lorsqu'il l'abandonne par devoir envers son duché dont il détient le gouvernement, et qu'il épouse une princesse. Par la suite, Oriana parvient à conquérir le cœur du Marquis Alberic, père du jeune prince éponyme de la nouvelle de Vernon Lee. Mais avant que le délai imparti (les dix ans) ne soit écoulé, le premier cède aux adjurations d'un « saint ermite », qui parvient à le persuader qu'Oriana est un démon et qu'il faut l'exorciser de la possession démoniaque dont il est victime. Alberic II se retire alors dans un monastère, où il décède soudain d'une étrange maladie : « As regards the Marquis Alberic, second of the name, of whom it is accounted that he died in odour of sanctity ([...] concerning his beatification [...]), there is a mention in a life of St. Fredevalus, bishop and Patron of Luna. » (V. Lee, « P. A./S. L » : 53).

Ce récit bouleverse le cœur du jeune Prince Alberic, qui pousse un grand cri : « O Oriana, Oriana ! » (V. Lee, « P. A. / S. L : 54). A-t-elle entendu ce cri, ou plutôt cet

appel ? En effet, le même serpent⁵⁰⁸ qui lui était apparu au bord du puits, lors de la première nuit au château de « Sparkling Waters », se glisse dans l'herbe et se dresse au bord du puits, où est assis Prince Alberic :

Oriana ! [...] Oriana ! » whispered Prince Alberic again. And raising his hand to his face, he leaned down and pressed his lips on the little flat head of the serpent [...]. But a coldness seized his heart, the moon seemed extinguished, and he slipped away in unconsciousness. When he awoke, the moon was still high. [...] He lay in the grass, and his head rested on the knees of the most beautiful of ladies. She was dressed in cloth of silver which seemed woven of moon mists, and shimmering moonlit green grass. It was his dear Godmother. (V. Lee, « P. A. /S. L » : 57).

Ici, la « chose » fantastique fait irruption dans le monde intime du jeune prince : au-delà du temps et de l'espace, franchissant les limites de « l'inexplicable », son déchirant appel est entendu par Oriana, qui apparaît instantanément sous la forme d'un serpent. Illusion ou réalité ? « Le temps de cette incertitude » (Todorov) disparaît au moment où Alberic comprend qu'il est en face de la « Snake Lady » et réalise son souhait le plus cher. Le baiser que le jeune prince dépose sur la tête de cette dernière lui procure la libération de sa condition ophidienne (« he leaned down and pressed his lips on the little flat head of the serpent »). Par ce geste, le jeune homme scelle son engagement envers Oriana : l'aimer et lui être fidèle pendant dix ans, au moins. Mais la malédiction n'est pas conjurée pour autant. En effet, le Duc Balthazar a un projet ambitieux : par suite de ses dépenses exagérées pour la construction de divers édifices, élevés à des fins personnelles, sa trésorerie est épuisée. Alors il projette un mariage de convenance entre le Prince Alberic et la fille d'un richissime souverain : « Here was Balthazar Maria's opportunity : the Drysalter's Prince ducats should complete the rockery, the aqueduct, and the chapel ; the Drysalter's daughter should be wedded to Alberic of Luna, that was to be the third of the name » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 64-55). Il lève la sanction et

⁵⁰⁸ « There rose from the carved trough [...] a long, green, glittering thing. Alberic recognized it to be a snake ; only, he had no idea it had such a flat, strange little head, and such a long forked tongue, for the lady on the tapestry was a woman, from the waist upwards. » (V. Lee, P. A. /S. L : 33)

rappelle Prince Alberic à Luna. Cette séquence marque le moment où la fatalité va briser la vie d'Oriana et celle du Prince.

2.2 – La décollation de Snake Lady, symbole de la fragmentation

Le Prince emporte Oriana dans une petite cage en osier, cachée sous son manteau. Et dès son arrivée, le processus de la tragédie est mis en marche. C'est le Jésuite qui donne l'ordre à l'un des gardes d'aider le Prince, en lui confiant la cage. Sur le refus de ce dernier, il fait courir la rumeur de la présence d'un serpent que le Prince Albéric a ramené avec lui (« The rumor went abroad that a hissing noise had issued from under the Prince's cloak, and, like lighting, the head and forked tongue of a serpent. » [V. Lee, « P. A. /S. L » : 58]). C'est l'esprit jésuistique qui est ainsi satirisé : le Jésuite a tout de suite deviné ce que transporte le Prince Alberic. Dans sa naïveté, ce dernier ne peut soupçonner que le Jésuite a l'art de recourir à des astuces hypocrites: « The Jesuit, who was the soul of politeness, sprang forward and signed to an officer of the household to relieve His highness of this burden. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 58). C'est aussi le Jésuite qui fait courir la rumeur que le Prince a une liaison amoureuse, et propose une habile stratégie: « Discover *her* [the mysterious female of Prince Alberic], ' he said 'and work through her on Prince Alberic'. » (V. Lee, « P.A. /S. L » : 67).

Par la suite, Alberic refuse toute proposition de mariage avec la princesse que lui a choisie son grand-père et il est assigné à résidence, dans une aile du palais: « Prince Alberic declared for his part that he had decided to lead a single life until the age of twenty-eight or thirty, and that he would then require the assistance of no ambassadors or chancellors, but find himself the future Duchess of Luna » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 62). Dès lors, l'irréparable se produit lorsque le Duc Balthazar rend visite à Prince Alberic, pour lui exprimer son mécontentement, et exercer quelque moyen persuasif, voire coercitif sur le jeune homme. Or le Duc Balthazar est bien connu pour sa répulsion pour les serpents, forces du Mal (« He disliked snakes and was afraid of the devil. » [Lee, « P. A. /S. L » : 20]). Sa peur est liée à l'histoire des deux héritiers du trône de Luna, et elle tourne à la paranoïa lorsque soudain il aperçoit un serpent enroulé dans un coin de la pièce : « The old Duke jumped on his seat, and with eyeballs starting

with terror, as he tottered convulsively, ‘the serpent ! the serpent !’ » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 70). Aussitôt les trois conseillers du Duke se précipitent sur l’animal, et c’est le Fou du Duke qui la tue, avant même qu’Albéric ait pu intervenir : « The Jester, with a blow of his harlequin’s lath, had crushed the head of the startled creature. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 70). La mort d’Oriana entraîne celle du Prince Alberic: « Prince Alberic of Luna [...] died a fortnight later [...]. He refused all nourishment during his second imprisonment. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 71). Cette seconde incarcération est justifiée comme un attentat à la vie de son grand-père, et un crime commis dans sa relation avec les forces du Mal, c’est-à-dire « the Snake Lady » : « ‘Chain the rebel ! the wizard ! the madman !’ cried the three favourites » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 71). Il est possible d’analyser ce déchaînement de violence collective à la lumière de René Girard, dans *La violence et le sacré* (1972) :

Si la violence uniformise réellement les hommes, si chacun devient le double ou le « jumeau » de son antagoniste, si tous les doubles sont les mêmes, n’importe lequel d’entre eux peut devenir, à n’importe quel moment, le double de tous les autres, c’est-à-dire l’objet d’une fascination et d’une haine universelle. [...] La conviction fait boule de neige, chacun déduisant la sienne de celle des autres, sous l’effet d’une *mimesis* quasi instantanée. La ferme croyance de tous n’exige pas d’autre vérification que l’unanimité irrésistible de sa propre déraison. (Girard, 1972 : 117)

Au moment du drame, la haine aveugle le groupe constitué par le Duc Balthazar, le Jésuite, le Nain, et le Fou: « leur ferme croyance » repose effectivement sur « l’unanimité irrésistible » de la « déraison » du Duc Balthazar. Vernon Lee en donne un indice référentiel, dès le début de l’histoire : « He disliked snakes and was afraid of the devil » (V. Lee, « Prince Alberic and the snake Lady » : 20). Or le Jésuite, le Nain, et le Fou sont ses conseillers privilégiés, qui font aussi fonction de confidents complices. Aussi, n’importe lequel des quatre hommes aurait pu tuer « Snake Lady ». Sa décollation est finalement perpétrée par le Fou : son geste rapide et meurtrier est « une *mimesis* quasi instantanée », pour reprendre les termes de René Girard. Ironiquement, ce personnage a la pulsion obsidionale qui éveille son animalité.

Ainsi sont rassemblées toutes les séquences de la double tragédie de Prince Alberic et d'Oriana. A partir de cette base, nous montrerons comment Vernon Lee subvertit à la fois la Bible et l'histoire.

2.3 – La subversion de la Bible : d'Eve à Salomé

Cette étude peut être menée à travers le thème du châtement. Cela nous permettra d'étudier l'intertextualité entre la pièce d'Oscar Wilde, *Salomé* (1891) et la nouvelle de Vernon Lee, « Prince Alberic and the Snake Lady », qui paraît cinq ans plus tard.

La nouvelliste y établit une subversion du texte biblique : le lieu de l'exil du jeune Prince Alberic, à Sparkling Waters, ressemble au paradis du jardin d'Eden, alors que « Red Palace » (un château baroque à la décoration surchargée et complexe), est perçu comme un lieu infernal par lui. Le lieu de la rencontre entre le jeune homme et Lady Oriana est féérique, enchanté. Pour appuyer ce point de vue, nous pouvons nous baser sur l'analyse de Brian Stableford (2001) :

« Prince Alberic and the Snake Lady » is an ironic subversion of Gautieresque Romanticism. It uses the same classical source from which Gautier had borrowed the plot of *Arria Marcella* and John Keats had adapted the story of « Lamia »: Philostratus' account of a supernatural seductress, half-woman and half-snake, detected and banished by Apollonius of Tyana. (Stableford, 2001: 10)

Dans la nouvelle, Vernon Lee utilise la même source classique de la femme-serpent (« the Snake Lady »). Mais elle y subvertit à la fois le texte de Keats et celui de Gautier, où la « Lamie », (femme-serpent), conserve le même rôle que lui attribuent les Ecritures bibliques, c'est-à-dire la séductrice qui mène l'homme vers le chemin du Mal (« a supernatural seductress, half woman, and half snake »). Comme il a été démontré, Oriana est ironiquement « the Snake Lady » compatissante, qui répond à l'appel désespéré du jeune Prince Alberic. De toute évidence, il y a une subversion du mythe biblique : la femme-serpent est capable de consoler le jeune prince, qui souffre du manque d'affection et de solitude.

D'autre part, dans la nouvelle, Vernon Lee considère qu'il est important de tenir compte de l'individualité intrinsèque de chaque être, corps et âme. Dans le cas contraire, il est déshumanisé. D'où son exposition de la fragmentation du Moi de Prince Alberic: « Little by little, the young Prince began to take his unknown ancestor as a model, and in a confused way, to identify himself with him. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 43). En effet, le jeune Prince, se sent mal-aimé et opprimé par son grand-père, au « Red Palace », à Luna. La fragmentation de l'être chez Prince Alberic est donc causée par un grand-père autoritaire, dénaturé, égocentrique et narcissique : « Duke Balthazar [...] was famous for his unfading youth. [...] This very natural feeling explains why the Duke of Luna had put behind him for several years the fact of having a grandson, painful because implying that he was of an age to be a grand-father. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 33-4). Le duc Balthazar n'éprouve aucun sentiment d'amour et de bienveillance envers l'orphelin qui lui a été confié : « He found [...] the youthful prince unspeakably shy and rustic. » (V. Lee, « P. A. / S. L » : 19). Aussi, Prince Alberic trouve refuge dans les bras de Lady Oriana. Lee met ici l'accent sur « la vérité de la femme » (Derrida). Elle déconstruit la théorie freudienne de la castration, en montrant que Lady Oriana n'est pas la femme castratrice qui cause le malheur de l'homme. Au contraire, elle apparaît sous les traits d'une marraine bienveillante, tandis que le Duc Balthazar est représenté comme le pécheur impénitent et un vieillard libidineux (« The old sinner pinched the cheek of a lady of the very highest quality [...]. 'It is now time that the Prince, my grandson, should learn [...] the stern exercises of Mars; and also, let us hope, the freaks and frolics of Venus.' » [V. Lee, « P. A. /S. L » : 59]). Mais ironiquement, Lady Oriana est abattue comme une pécheresse, par la faute du Duc Balthazar :

When the prison room occupied by Prince Alberic was cleaned, [...] the persons employed found in the corner, not the dead grass snake, which they had been ordered to cast into the palace drains, but the body of a woman, naked, and miserably disfigured with blow and sabre cuts. (V. Lee, « P. A. / S. L » : 72)

Vernon Lee développe ici le thème de la métamorphose : le serpent s'est transformé en femme. Se basant sur la légende d'Alberic le Blond et d'Oriana, le Duke Balthazar perçoit le serpent comme le symbole de la puissance démoniaque, incarnée par cette dernière. C'est bien la Femme fatale qu'il tue (« the body of a woman, naked, and miserably disfigured »). L'auteur met ainsi l'accent sur la fragmentation de l'identité féminine: Oriana est-elle cette femme maléfique (femme-serpent), telle qu'elle est décrite dans la confidence du prêtre au jeune prince (Voir *supra*, chapitre 2.1 : 415) et telle qu'elle apparaît aux yeux de Balthazar ? L'auteur montre qu'elle est victime de l'autorité patriarcale, et de la cruauté.

La mort d'Oriana n'est pas sans rappeler celle de Salomé, héroïne éponyme de la pièce d'Oscar Wilde⁵⁰⁹. L'écrivain s'inspire de l'Évangile selon Mathieu relatant la mort de Jean-Baptiste (La Bible. Mathieu 14, dans Diéterlé 1982 : 25). Dans son analyse de *Salomé*, Dijkstra décrit « la danse des sept voiles » de la jeune fille, pour séduire Hérode. C'est sur la demande de sa mère, Hérodiade, qu'elle demande la tête du saint, sur un plateau. Le théoricien analyse la suite de cet épisode : « Hérode le bourreau », qui a fait couper la tête du saint, prend soudain « conscience de sa responsabilité suprême au royaume du verbe, au royaume transcendant de l'esprit masculin », au moment où il donne l'ordre suivant à ses soldats : « Tuez cette femme » (Dijkstra [1986], 1992 : 424). Selon le théoricien, Wilde montre que le désir sanglant de Salomé, qui l'assimile au vampire, n'est qu'un prétexte pour faire d'elle « le bouc émissaire » (Dijkstra [1986], 1992 : 425). Hérode veut rejeter la responsabilité de son crime sur Salomé, personnification de la luxure. On peut noter que, dans la Bible, Adam rejette lui aussi le poids de sa faute sur Eve, comme il a été démontré. Selon Dijkstra, il existe le même fantasme chez les hommes de la fin-de-siècle :

C'est ainsi qu'à travers un symbolisme antiféministe au vitriol et une adhésion qu'il est de bon ton de claironner aux théories évolutionnistes et eugénistes, les hommes de tous les horizons et de toutes les tendances politiques déclarent s'affranchir du joug réaliste et régressif de la virago coupeuse de têtes. [...] L'acte d'amour le plus ordinaire est considéré comme la capitulation de l'âme

⁵⁰⁹ Concernant l'étude de cette nouvelle, voir également Christa Zorn 2003 : 152, et Margaret Stetzer, dans Catherine Maxwell and Patricia Pulham (ed.), 2006: 116-7.

devant la tentation des sens, incarnée par la femme et sa fièvre de l'or, qui se traduit à son tour par une fièvre de la décollation. (Dijkstra [1986], 1992 : 425)

En fait, on assiste à la mise en place de l'idéologie qui conduit la culture de la fin-de-siècle à traîner la femme au banc des accusés, qu'elle soit coupable, comme Salomé dans la pièce de Wilde, ou innocente comme « Snake Lady », dans la nouvelle de Vernon Lee. Cette dernière se révolte contre ce phénomène sociétal reflétant ce que Catherine Rancy appelle « le traumatisme des théories darwiniennes sur l'esprit de l'homme du dix-neuvième siècle » (Rancy, 1982 : 64-5). L'écriture de « Prince Alberic and the Snake Lady » en est une preuve. En effet, après le crime perpétré par le Fou, le Duc Balthazar se conduit de la même façon qu'Hérode, dans la pièce de Wilde :

The old Duke [...] approached the dead snake, and looked at it for some time. He kicked its mangled head with his ribboned shoe, and turned away laughing. « Who knows, » he said, « whether you are not the Snake Lady ? That foolish boy made a great fuss, I remember, when he was scarcely out of long clothes, about a tattered old tapestry, representing that repulsive story. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 71)

Le Duc Balthazar est parfaitement conscient de son acte : il est satisfait de la mort de Lady Oriana, « the Snake Lady », représentée sur la tapisserie qu'affectionnait tant son petit-fils. Le coup de pied qu'il porte sur la tête mutilée de l'animal révèle à la fois sa cruauté et sa vengeance pleinement accomplie, « la vengeance du sang, du *blood feud* » (René Girard, 1972 : 30). En fait, il n'a jamais accepté l'attachement du jeune prince à la tapisserie usée qui était dans sa chambre (« that repulsive story »). Le Duke Balthazar utilise le pouvoir que lui confère son autorité patriarcale pour châtier « le rebelle », Prince Alberic (exil et emprisonnement). Dans la nouvelle, Vernon Lee utilise le thème du châtement pour subvertir la Bible, où le rôle de « rebelle » est attribué à une femme, Lilith qui ose défier Dieu. La nouvelle montre ainsi que l'oppression et le despotisme sont à l'origine de la fragmentation du Moi, chez Prince Alberic et la « Snake Lady ». Lee utilise ici l'image ophidienne, dans l'histoire de Snake Lady pour traduire l'aliénation du Duc Balthazar. Selon Max Duperray, ce genre d'aliénation « éclaire la substitution du sacré en s'intéressant à l'altérité comme fin en soi, démonique et

démoniaque. » (Duperray, 1990 : 15). Le vieil homme considère la « Snake Lady » comme une démonsse, et il est persuadé que Prince Alberic est possédé par cet esprit démoniaque.

Pour conclure ce chapitre, nous constatons que Vernon Lee expose la démythification de la féminité, d'Eve à Salomé. Aussi peut-on dire avec Barthes que, dans « l'Histoire de l'écriture [...], le langage n'est jamais innocent » (Barthes, 1972 : 19-20). La pensée de Vernon est parfaitement orientée vers la quête de la vérité, basée sur l'éthique : Lady Oriana a été punie pour un délit qu'elle n'a pas commis. En effet, la relation entre elle et le Prince Albéric relève de l'union mystique, sous la forme de l'amour sublime, caractéristique de l'amour médiéval. C'est ce que révèle l'attitude du jeune homme lors de sa première apparition, le soir où le jeune Alberic arrive au château de Sparkling Waters: « He had felt a hand placed lightly on his shoulder, and looked up into the face of a beautiful lady dressed in green. » (V. Lee, « P. A. /S. L »: 41). Puis par la suite, l'attitude des deux êtres profondément unis par l'amour platonique tend à montrer la pureté de leur rapport, après le baiser déposé sur la tête de « Snake Lady » : « His head rested on the knees of the most beautiful of ladies. » (V. Lee, « P. A. /S. L » : 57). De toute évidence, il existe une relation symbiotique unissant deux êtres désespérés.

D'autre part, cet amour platonique a pour cadre un paysage édénique, à Sparkling Waters. Comme il a été démontré, Violet (Vernon Lee) découvre l'étrange pouvoir que certains lieux exercent sur l'esprit humain, dès son jeune âge (Voir *supra* : Partie I, chapitre 1.1 à chapitre 1.4). Le souffle créateur du « Genius Loci » se répand sur « le paradis perdu » de Prince Alberic. Dans la nouvelle, on retrouve l'élan spontané des romantiques vers la Nature : liens intimes, physiques et spirituels. Le fluide secret du « Genius Loci » y est perçu à la fois à travers l'onirisme et l'ésotérisme. Bien avant Freud et les surréalistes, les romantiques conçoivent le rêve comme la voie de la connaissance. Les valeurs de l'irrationnel sont essentielles pour les romantiques allemands, tels qu'E. T. A. Hoffmann par exemple, dans le conte fantastique de *La coupe d'or*, où la quête initiatique et l'amour idéalisé en sont les thèmes majeurs. A l'instar de Novalis et Hoffmann, Coleridge emprunte la voie de l'onirisme et de

l'ésotérisme, dans « The Rime of the Ancient Mariner » (1798), « Christabel » et « Kubla Khan » (1816). Il a été aussi démontré que Vernon Lee exploite le thème du rêve comme un artifice magique pour réveiller le sens de l'illimité et retrouver l'harmonie, en sondant l'inconscient (Voir *supra* : Partie I, chapitre 3.2 [i] et chapitre 3.2 [j]). Tous ces thèmes sont réunis dans « Prince Alberic and the Snake Lady ».

Un point reste obscur : qui est la mère du Prince Alberic ? Le narrateur n'indique pas explicitement s'il a été le fruit de l'union du Marquis Alberic et de « Lady Snake » : « This Marquis Alberic the second had contracted, having abandoned his lawful wife, a left-handed marriage with this same Snake Lady [...], she having induced him thereunto in hope of his proving faithful ten years. » [V. Lee, « P. A /S. L » : 53]). Après avoir abandonné sa femme légitime, Alberic II épouse Lady Oriana. Mais sur l'intervention du « saint ermite » dont la vision lui apparaît une nuit, il abandonne cette dernière, neuf ans après son mariage avec elle (« But a certain holy hermit [...] appeared to him in a vision at the end of the ninth year of his irregular connection with the Snake Lady. » [V. Lee, « P. A. /S. L » : 53]). Par conséquent, un an avant la fin de son engagement envers elle, Alberic II se retire au couvent, en confiant le trône de Luna à sa mère (« He instantly foreswore her (Snake Lady's] company, and handing the Marquisate over to his mother. » [V. Lee, « P. A. /S. L » : 53]). Vernon Lee permet ainsi au lecteur de participer à l'acte de lecture : la fin de cette nouvelle reste ouverte, l'auteur préférant ne pas lui donner le réconfort d'avoir finalement résolu toutes les énigmes. Toutefois, le lecteur ne perçoit aucune ambiguïté sur le lien existant entre Prince Alberic et la « Snake Lady » : l'auteur exploite le motif médiéval du « fier baiser » en lui conférant une dimension symbolique. L'amour idéalisé (l'amour platonique) est un sentiment noble : l'image d'Oriana est en effet magnifiée par les traits d'une marraine bienveillante (« It was his [Prince Alberic's] dear Godmother » [V. Lee, « P. A/S. L » : 57. Voir *supra* : 418).

D'autre part, La mort du Prince Alberic III et de Lady Oriana marque la fin de la lignée princière de Luna, thème « décadent » de la fin-de-siècle : « Duke Balthazar survived him [his grandson] only a few months. » (V. Lee, « P. A /S. L » : 71). Le vieux duc se plonge dans une vie de débauche, pour oublier le drame double dont il est

responsable (« certain terrible thoughts and images which seemed to haunt him day and night » [V. Lee, « P. A. /S. L » : 72]).

En conclusion, dans « Prince Alberic and the Snake Lady », Vernon Lee soulève « la grande question de l'interprétation du texte », pour reprendre les termes de Derrida. En effet, cette « New Woman » écrivain y subvertit la construction de la féminité, en cette fin-de-siècle « décadente ». Elle y présente une autre version de l'exégèse biblique, à travers son regard de féministe : la domination de la femme par l'homme est injustifiée, d'autant plus que les textes fondateurs de la Bible ont un sens et une portée obscurs, concernant la féminité. Elle montre ainsi que c'est l'autorité patriarcale et le despotisme qui causent la fragmentation de l'être chez Prince Alberic et la fragmentation de l'identité féminine chez Lady Oriana. Ainsi, une re-lecture de sa nouvelle, sous l'angle de l'humanisme libéral et de la subversion de la Bible, nous a permis de mettre en évidence la modernité de son écriture, si l'on en juge d'après le point de vue de Bakhtin : « This 'modernity' of the novel is indestructible, and verges on an unjust evaluation of times. » (Bakhtin, 1981 : 31). Réviser le passé permet à la nouvelliste de « ré-évaluer » l'histoire de la femme, afin de révéler son vrai visage. Pour elle, la fiction (réaliste ou fantastique) reflète la vie des individus du passé et du présent. Et comme il a été démontré dans ce conte fantastique, elle brouille les frontières entre le réel et le surnaturel. C'est tout l'art de cette femme-écrivain exceptionnelle : le glissement du fantastique vers l'image devenue clairement aliénante (celle de la « Snake Lady », dans la nouvelle), s'opère dès la naissance du genre fantastique. En effet, selon Duperray, « l'altérité prend la forme de l'image [...] aliénante » menant « au surréalisme, à l'image isolée, au procédé du collage des post-modernistes qui retrouverait paradoxalement le message allusif du symbolisme primaire. » (Duperray, 1990 : 15). Ainsi, l'apparition de Snake Lady sous la forme humaine (Oriana) caractérise effectivement le symbolisme de la métamorphose, tel qu'il est développé par Jean d'Arras dans « La noble histoire de Lusignan » (1392), où Mélusine est « la fée fondatrice du linage de Lusignan » (Laurence Harf-Lancner, dans Brunel, 1988 : 1028).

Un autre élément qui sert au « procédé de collage » est l'Eden où Vernon Lee donne une autre image de la Création dans la Bible.

Le thème de l'altérité sera également exposé dans le chapitre suivant, à travers le mythe de la Méduse, dans « Amour Dure ». Nous ferons une lecture de cette nouvelle sous l'angle de la subversion de l'histoire, pour mettre en évidence la fragmentation de l'identité féminine, chez le personnage central, Medea da Carpi.

Chapitre 3

« Amour Dure » (1890): la fiction fantastique de Vernon Lee entre mythe, science et Histoire

Dans « Amour Dure », Vernon Lee utilise la voix d'un narrateur intradiégétique, Spiridion Trepka, exposant le récit dans son journal (« Amour Dure »: Passages from the Diary of Spiridion Trepka » [V. Lee, « A. D »: 3]). Cela reflète une tendance chez les écrivains soucieux d'orienter leur écriture vers la modernité. En effet, selon Bakhtin, l'usage du journal, comme celui de la lettre ou de la confession, fait partie de la nouvelle orientation du roman au XIX^{ème} siècle: « In later stages of its development, the novel makes wide and substantial use of letters, diaries, confessions, the forms and methods of rhetoric associated with recently established courts and so forth. » (Bakhtin [1924], 1981: 33).

Le journal de Spiridion est situé dans l'espace et dans le temps: « Urbania, August 20th, 1885 » (Lee, « A. D »: 3). Ce jeune historien érudit de vingt-quatre ans, d'origine polonaise, est venu à la rencontre du passé, en Italie : il est chargé de faire des recherches dans les archives d'Urbania. La découverte du portrait de Medea da Carpi, une femme célèbre de la Renaissance italienne, va bouleverser sa vie. Un lien secret s'établit entre les deux protagonistes, Spiridion et le fantôme de Medea, formant ainsi la trame de l'intrigue. L'écriture de la nouvelle relève de l'hybridation des genres littéraires : l'histoire et le fantastique.

Vernon Lee écrit « Amour Dure » en septembre 1887, comme on le constate dans la lettre qu'elle adresse à sa mère⁵¹⁰ : « Mme Sarary [...] told me also that *Amour Dure* would appear in the *Revue des 2 Mondes*. » (V. Lee, *Letters* : 277). Cette nouvelle

⁵¹⁰ « Amour Dure » sera inclu dans la collection *Hauntings: Fantastic Stories*, en 1890. Nous utiliserons la nouvelle publiée dans cette collection. London: John Lane, The Bodley Head, 1906. New York: John Lane Company, 1906.

a été conçue dans le contexte de la « New Psychology ». Dans la Partie I (Chapitre 3.2 [f]), nous avons étudié la remarquable exposition psychanalytique par Vernon Lee, en particulier les hallucinations de Spiridion Trepka. Et dans le Chapitre 3 de cette dernière partie, nous examinerons comment les tensions psychologiques ont causé le tragique destin de Medea da Carpi. En effet, « Amour Dure » expose le thème de la fragmentation de l'identité féminine de Medea, à travers une interprétation qui diffère complètement de celle de l'Histoire de la Renaissance.

Selon Derrida, la « question du style » est axée autour de « l'interprétation du texte », qui permet de la « résoudre » ou de la « disqualifier en son énoncé » (Derrida, 1978 : 59). L'énonciation prime donc sur le contenu du texte, puisque qu'elle est « un acte qui consiste à utiliser une langue pour adresser un message à quelqu'un » (Gary-Prieur, 1999: 29)⁵¹¹. C'est en ce sens qu'Alice Jardine met l'accent sur les différences idéologiques entre l'écriture masculine et l'écriture féminine (« The differences between these female-written and the male-written texts of modernity are not in their 'contents', [...] those differences are in their enunciation. » (Jardine, dans N. K. Miller, 1986: 104)⁵¹². Et c'est pour cette raison que Patrick Guelpa souligne que « l'énonciation est une sorte de stratégie [...] effectuée par un locuteur donné » (Guelpa, 1997: 46). Nous nous proposons donc de démontrer la fonction poétique dans le fantastique subversif de Vernon Lee, dans « Amour Dure ». Elle y dévoilera un espace occulté par les historiens, celui du féminin. Et dans cet espace graphique, la femme ne sera plus « l'abîme » où est entraîné l'homme (Cixous, 1975: 47)⁵¹³, mais un sujet dans « l'Histoire de la sexualité » (Foucault). Aussi, nous démontrerons que, dans la nouvelle, l'auteur donne une voix à Medea da Carpi – par l'intermédiaire de Spiridion – afin de révéler une autre vérité que celle de l'histoire. Ce point fera l'objet du chapitre 3.2. Pour Vernon Lee, il est temps d'écrire autrement, pour percer le voile sexiste de l'écriture masculine. C'est aussi ce qu'estimera Hélène Cixous :

⁵¹¹ M. -N., Gary-Prieur. *Les termes de la linguistique*. Paris : Seuil, 1999.

⁵¹² N. K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*. New York : Columbia University Press, 1986.

⁵¹³ Nous nous basons sur le constat d'Hélène Cixous: dans l'écriture masculine, dit-elle, « on nous [les femmes] a figées entre deux mythes horribles: entre la Méduse et l'abîme » (Cixous, 1975: 47).

Je soutiens, sans équivoque, qu'il y a des écritures *marquées* ; que l'écriture a été jusqu'à présent, de façon beaucoup plus étendue, *répressive*, qu'on le soupçonne ou qu'on l'avoue, gérée par une économie libidinale et culturelle – donc politique, typiquement masculine – un lieu où s'est reproduit plus ou moins consciemment, et de façon redoutable car souvent occulté, ou paré des charmes mystifiants de la fiction, le refoulement de la femme ; un lieu qui a charrié grossièrement tous les signes de l'opposition sexuelle (et non de la différence) et où la femme n'a jamais eu sa parole. (Cixous, 1975 : 42)

Selon Cixous, il existe « des écritures *marquées* », c'est-à-dire des écritures basées sur des idéologies. L'une d'elles porte les germes de la discrimination sexuelle: c'est une écriture « répressive [...] typiquement masculine ». Et celle-ci contient les signes caractéristiques d'une politique sexiste, telle qu'il a été démontré dans notre étude de l'écriture féminine (voir *supra*: Partie III, chapitre 1). Le constat de Cixous reflète la pensée de Vernon Lee, qui fustige Alexandre Dumas: « He sees that the danger and the evil come from what we have learned to call the over-sexed woman, like he calls, like every Frenchman, merely *La Femme*. » (V. Lee, « E. P. W »: 283-4). De même, c'est sur un ton ironique qu'elle critique *Nana* (1880) de Zola (« *Nana* [...] Zola's ingenuous courtesan » [V. Lee, « E. P. W »: 290]).

En outre, Cixous considère l'écriture masculine comme une écriture placée sous l'angle d'une « économie libidinale et culturelle ». C'est ce que Derrida appelle des textes « phallogocentriques », précisant qu'ils sont très nombreux (Derrida, 1978: 78). On peut penser aux écrivains masculins qui donnent une représentation négative de la femme tant en France qu'au Royaume Uni (Dumas, Zola, les préraphaélites, Swinburne...). Une révision du passé est donc nécessaire, pour qu'une autre vérité de la femme soit révélée.

Notre socle théorique sera constitué de l'étude de l'histoire littéraire de la fin-de-siècle « décadente » par Mario Praz, *The Romantic Agony* (1970), dans lequel il analyse la représentation des Femmes fatales dans l'« esprit décadent », telles que Lucrece Borgia, Vittoria Corombona, Cléopâtre, Salomé... Nous nous baserons aussi sur l'étude de *La Renaissance maniériste* (1997) de Daniel Arasse et d'Andreas Tönnemann⁵¹⁴. Dans *La chair, la mort et le diable, dans la littérature du 19e siècle* ([1966], 1977), Praz consacre le chapitre I à « La beauté de la Méduse » (pp. 44-66). Dans l'étude des

⁵¹⁴ D. Arasse et Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste*. Paris: Editions Gallimard, 1997.

mythes, nous nous intéresserons à l'article de Duarte Mimoso-Ruiz, « Médée » (Duarte Mimoso-Ruiz, dans Pierre Brunel 1988: 1008-1017). Dans le domaine de la critique féministe, nous nous référerons à Hélène Cixous (« Le rire de la Méduse », 1975), et Susan Rubin Suleiman, dans *Subvertive Intent* (1990). Quant à Francis Dubost, il nous apportera son éclairage sur l'écriture du fantastique: il expose le thème de la beauté diabolique dans *Aspects fantastiques de la littérature médiévale: l'Autre, l'Ailleurs, L'Autrefois*, 1991). Et pour l'étude de la poétique du fantastique, nous nous baserons sur la collection d'essais, publiée par Max Duperray, dans *Du fantastique en littérature: figures et figurations* (1990), et sur l'article de Bernard Terramorsi (« 'Cauchemars' de Julio Cortazar: de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire », 1987⁵¹⁵). Les théories exposées dans l'article de Terramorsi seront également utilisées dans notre recherche sur l'orientation de l'historiographie moderne, ainsi que les textes critiques de Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism*, 1988)⁵¹⁶, et ceux de Susana Onega (*Telling Stories*, 1995⁵¹⁷). Et enfin, Joël Guibert et Guy Jumel nous exposeront leur étude de *La socio-histoire* (2002).

3.1 – Medea da Carpi: une Femme fatale de la Renaissance

Vernon Lee situe sa nouvelle dans la Renaissance italienne : « Medea, daughter of Galeazzo IV. Malatesta, Lord of Carpi [...]. Born in 1556 » (V. Lee, « A. D »: 8-9). Dans son journal, Spiridion rapporte qu'il a découvert plusieurs miniatures représentant Medea, dans les Archives de la bibliothèque d'Urbana, ainsi qu'un grand tableau, objet de son admiration :

The type is that most admired by the late Renaissance [...]. The face is a perfect ovale, the forehead somewhat *over-round*, with minute curls, like a fleece, of bright auburn hair; the nose *a trifle over-aquiline*, and the cheek-bones a trifle too low; the eyes grey, large, prominent, beneath exquisitely curved brows and lids just *a little too tight* at the corners; the mouth also, brilliantly red and most delicately designed, is a little too tight, *the lips strained a trifle over the teeth*. *Tight eyelids and tight lips give a strange refinement, and, at the same time, an air of mystery, a somewhat sinister seductiveness.* (Lee, « Amour Dure » : 17)

⁵¹⁵ B. Terramorsi, « 'Cauchemars' de Julio Cortazar : de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire », dans *Nouveau Fantastique et Mythologies Modernes* (Huitième colloque du CERLI, tenu en Janvier 1987, à Bruxelles). Toulouse Le Mirail : Cahiers du Cerli n° 14, 1987.

⁵¹⁶ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.

⁵¹⁷ S. Onega, « 'A Knack for Yarns': The Narrativization of History and the End of History » in *Telling Stories* (S. Onega [ed.]). Amsterdam : Rodopi, 1995.

« On the wall opposite the mirror [...] hung a portrait. And such a portrait ! – *Bronzino* never painted a grander one. (V. Lee, « A. D » : 32. Nous soulignons.)

Vernon Lee a recours à l'*ekphrasis*. Elle s'inspire en effet du portrait de Lucrezia Panciatichi, peint par Bronzino (peintre de la Renaissance maniériste) vers 1540, et exposé à la Galleria degli Uffizi de Florence (Voir D. Arasse / A. Tönnemann, 1997: 458-9). Bronzino y met l'accent sur « le visage, et son expression [...] suffit à en faire le lieu d'une présence vivante, d'autant plus intense qu'elle reflète « une conscience de l'intériorité » (Arasse et Tönnemann, 1997: 459). Selon Arasse et Tönnemann, Bronzino exprime ainsi « un mouvement de l'âme » (Arasse et Tönnemann, 1997: 459). Or, comme dans le portrait de Lucrezia Panciatichi de Bronzino, Vernon Lee rend cet aspect psychologique en décrivant *Medea da Carpi*, grâce à des détails expressifs et très accentués du visage, tels que le front bombé, le nez aquilin, et les joues prominentes qui lui confèrent un air hautain. L'expression figée du regard et celle de la bouche de Lucrezia Panciatichi font d'elle le portrait parfait de la Femme fatale. On retrouve aussi cette expression de froideur sur le visage de *Medea da Carpi* (« the mouth [...] is a little too tight, the lips strained a trifle over the teeth »). Lee insiste bien sur le regard et la bouche (« Tight eyelids and tight lips give a strange refinement, [...] an air of mystery, a somewhat sinister seductiveness »). D'autre part, « Bronzino travaille l'accessoire [...] avec autant de précision que le visage; il accorde le même traitement pictural au visage, au vêtement, *au bijou*, au bras du fauteuil » (Arasse et Tönnemann, 1997: 459. Nous soulignons). Ainsi, le long collier en or de Lucrezia Panciatichi porte une minuscule plaque où est inscrite sa devise: « Sans fin amour dure », une allusion à l'amour et à la fidélité. Cet indice peut être relevé dans la nouvelle de Lee, sous la plume de Spiridion: « Round the lady's neck is a gold chain with little gold lozenges at intervals, on which is engraved the posy or pun (the fashion of French devices is common in those days), 'Amour Dure – Dure Amour.' » (V. Lee, « A. D »: 18).

Il est intéressant de comparer les détails concernant les yeux et la bouche de *Medea da Carpi* avec ceux du portrait de la Joconde, tel qu'il est décrit par Walter Pater dans *The Renaissance*: « The unfathomable smile, always with a touch of something sinister in it, plays over all Leonardo's work. » (Pater, *The Renaissance*: 97). Nous relevons des indices intertextuels, concernant le sourire de la Joconde dans le texte de Pater et celui de *Medea* dans « Amour Dure » de Lee. Le sourire de la Joconde (Mona

Lisa del Giocondo) constitue l'un des éléments énigmatiques du tableau de Léonard de Vinci, et il a contribué au développement du mythe de la Femme fatale au XIX^{ème} siècle, où les romantiques sont fascinés par elle. La continuité de ce mythe est assurée par les esthètes « décadents ». Pour Pater, le sourire de la Joconde est « insondable » (« unfathomable »), terme connotant le mystère (Voir *supra*: 433). C'est le même que celui de Medea da Carpi (« an air of mystery » [V. Lee: voir *supra*: 432]).

Dans « Amour Dure », l'auteur fait ainsi référence au pouvoir de séduction que la beauté exerce sur les hommes, en l'occurrence sur Spiridion:

I am wedded to history, to the Past, to women like Lucretia Borgia, Vittoria Accoramboni, or that Medea da Carpi, for the present. [...] I do believe I could love her [...]. All night, I lay awake watching the embers of my wood fire, and thinking of Medea da Carpi mewed up, in winter, in that solitude of Sant' Elmo. (V. Lee, « A. D »: 21-30)

On note ici la beauté des célèbres Femmes fatales de la Renaissance, qui séduisent Spiridion (Lucretia Borgia, Vittoria Accoramboni, Medea da Carpi). Au moment où se déroule le récit, ce dernier est obsédé par l'image de Medea, au point d'être amoureux d'elle (« I do believe I could love her »). Le lecteur perçoit en elle les traits des Femmes fatales de la Renaissance italienne: « This woman's history and character remind one of that Bianca Cappello, and at the same time of Lucrezia Borgia. » (V. Lee, « A. D »: 9). En fait, l'histoire de la Renaissance italienne⁵¹⁸ de la fin du XV^{ème} siècle et du XVI^{ème} siècle rapporte que Lucrèce Borgia (1480-1515) et Bianca Cappello (1542-1587) étaient d'une grande beauté et faisaient partie de la noblesse italienne. Elles ont marqué leur époque et ont eu un destin tragique. Mais un indice nous oriente vers le mythe de Lucrèce Borgia au lieu de celui de Bianca Capello: la première s'est mariée trois fois, comme le fait Medea da Carpi dans la nouvelle de Vernon Lee (« Medea [...] wife first of Pierluigi Orsini, Duke of Stimigliano, and subsequently of Guidalfonso II »

⁵¹⁸ Voir la biographie de Lucrèce Borgia et celle de Bianca Capello dans *Biographie universelle classique* (en 3 volumes, 1829), de Charles Beauvais de Préau, M. Nicolas Bouillet, et Antoine-Alexandre Barbier. Paris : Ed. Rossignol, 1995-2004 (Capello, Bianca : Volume 1). Consulter également Maurice Andrieux, *Les coulisses de l'Histoire : Bianca Capello, Beatrice Cenci, Cola di Rienzi*. Paris : Editions Pierre Fanlac, 1972. Voir aussi l'histoire de la Renaissance dans *Dictionnaire de la Renaissance* (1981) de John. R. Hale (Dir.). Traduit de l'anglais par Yves Champinot, Jacqueline Didier et Paul Rozenberg. Paris : Thames & Hudson, 1997. Voir Geneviève Chauvel, dans *Lucrèce Borgia – La fille du pape*. Paris : Ed. Pygmalion/Gérard Watelet, 2000. Consulter l'intéressant ouvrage de Joachim Boufflet, *Lucrèce Borgia*. Paris : Presses de la Renaissance, 2004.

[V. Lee, « A. D »: 8]). Si l'on se base sur la devise de Medea (« Amour Dure – Dure Amour », voir *supra*: 433), on constate qu'elle s'est comportée en Femme fatale cruelle, comme Lucrece Borgia. Or, ce n'est pas le cas de Bianca Capello, dont le secret amour pour le grand-duc de Toscane, François 1er de Médicis, la rendra célèbre: il l'épousera après le décès de sa première épouse. Bianca et François mourront empoisonnés par le frère de ce dernier.

Dans l'Histoire de la Renaissance italienne, Lucrece Borgia appartient à l'une des plus puissantes familles d'Italie. Dès son adolescence, elle devient l'instrument politique d'un père avide de pouvoir et en perpétuelle rivalité avec les autres puissances de la péninsule. Elle incarne la femme fatale foncièrement immorale, cruelle et sanguinaire (un fils naît de sa relation incestueuse avec son frère César, et ses activités d'empoisonneuse). C'est ainsi qu'elle est représentée dans le drame en trois actes de Victor Hugo, *Lucrece Borgia* (1833). L'auteur montre l'évolution psychologique de cette héroïne, de la mère aimante au monstre qui fera assassiner son propre fils (« Gennaro, the incest-born son of Lucrezia Borgia, who believes himself the object of a hateful love on the part of the monstrous woman whom, later, he discovers to be his mother. » [Praz, 1970: 115])⁵¹⁹.

Mais quelle est la vérité de l'histoire de la figure mythique qu'est Lucrece Borgia? C'est la question que se pose Vernon Lee, dans « Amour Dure », à travers la création de son personnage central, Medea da Carpi. Une réponse nous est donnée dans *Renaissance Fancies and Studies* (1895): « The evil of the past ages should not concern us, save in so far as the understanding thereof may teach us to diminish the evil of the present. » (V. Lee, *Renaissance Fancies and Studies*: 249. En d'autres termes, comprendre le passé peut aider à mieux cerner les problèmes du présent. C'est l'objectif de cette Victorienne dans « Amour Dure »: réhabiliter la Femme fatale, parce qu'elle tient compte de la force des mythes symboliques (les lamies, les sirènes, la Méduse...) et leur impact sur l'esprit des décadents. Nous rappelons ici que nous avons déjà exposé le mythe de la Méduse, dans notre recherche des origines de la fragmentation de l'identité féminine (Voir *supra*: Partie IV. Chapitre 1.2). De même, nous avons noté les indices

⁵¹⁹ Praz affirme que dans les années 1830, il est courant d'écrire des tragédies (« tales of terror »), où des parents découvrent l'existence de leurs enfants, dans des circonstances dramatiques. C'est le cas de Marguerite de Bourgogne dans *La Tour de Nesle* de Dumas, par exemple (« Gaultier and Philippe are [...] Marguerite's sons and also her lovers. » (Praz, 1970 : 115).

référentiels qui font de Medea da Carpi la Femme fatale à la beauté mauvaise, perçue à travers le point de vue du duc Robert, dans « Amour Dure » (Voir *supra*: Chapitre 1, p. 401-2). Et c'est ce mythe que déconstruit la nouvelliste, dans « Amour Dure », en dévoilant le vrai visage de Medea da Carpi. L'auteur fait référence au passé afin de donner un éclairage de l'idéologie de son époque et de mettre en relief toutes les forces contradictoires des mythes, pour reprendre la pensée de Nina Auerbach (« 'Myth' is, or should be, an uncomfortable word, poised uneasily between rejection and embrace, apocrypha and dogma, arousing trust and dispelling it simultaneously, remaining with us longer, perhaps, than do those things we know to be *lies and truths*. » [Auerbach, 1982 : 10]). Comme il a été démontré, l'histoire de la sexualité féminine se situe entre « mensonges et vérités ». Dans « Amour Dure », Medea da Carpi incarne la femme à la beauté funeste:

Her [Medea's] lovers, with the exception of Duke Guidalfonso, all come to an untimely end; and in this there is nothing unjust. The possession of a woman like Medea is a happiness too great for a mortal man; it would turn his head, make him forget even what he owed her; no man must survive long who conceives himself to have a right over her; it is a kind of sacrilege; And only death, the willingness to pay for such happiness by death, can at all make a man worthy of being her lover. *This is the meaning of her device – « Amour Dure – Dure Amour. » The love of Medea da Carpi cannot fade, but the lover can die; it is a constant and a cruel love.* (V. Lee, « A. D »: 25. Nous soulignons.)

Effectivement, l'amour de Medea est un amour maudit: elle s'est mariée trois fois (voir *supra*: 421) et a eu trois amants. Son pouvoir de la séduction les a conduits à leur perte et à leur mort (« all come to an untimely end »). Il semble qu'aucun homme ne peut la posséder, sans subir la malédiction, tel est le sens de sa devise: « Amour Dure – Dure Amour » (V. Lee, « A. D »: 18). Et cette malédiction traverse le temps, dans le cas de Sipridion, qui devient éperdument amoureux de Medea, dès qu'il découvre la première miniature dont elle est le modèle (Voir *supra*: 43-3). Dans « Amour Dure », la beauté figée dans la toile par l'art pictural lui confère un pouvoir atemporel. C'est un regard hybride et fécond entre l'art et le réel conférant l'aspect fantastique du texte : c'est la toile qui joue le rôle de médium, établissant la double relation art-émetteur et artiste-récepteur. L'âme hypersensible de Sipridion le prédispose à une telle réception. Le

visage de la femme peinte⁵²⁰ devient celui d'un être humain, animé par une sorte de transsubstantiation. Du portrait de Medea, se dégage le pathos d'une âme figée, qui touche l'âme de Spiridion par une sorte de communication avec l'au-delà. Et la fantasmagorie s'opère à travers le grand miroir accroché dans la bibliothèque d'Urbania, dans lequel Spiridion rencontre le regard ensorcelant de Medea da Carpi:

I approached and, looking at the frame, looked also, mechanically, into the glass. I gave a great start, and almost shrieked [...]. Behind my own image stood another, a figure close to my shoulder, a face close to mine; and that figure, that face, hers! Medea's da Carpi! (V. Lee, « A. D »: 31-2)

Spiridion est convaincu d'avoir réellement vu Medea da Carpi (« a figure close to my shoulder, a face close to mine »). L'usage du miroir est une habile stratégie de Vernon Lee, visant à brouiller les frontières entre le réel et le surnaturel. Dans « Amour Dure », la malédiction frappe Spiridion, à partir du moment où il a rencontré le regard de Medea, dans le miroir. Il convient de rappeler ici la fonction de « l'oeil et du regard », selon Lacan: ils représentent « la schize » où a lieu « la pulsion au niveau du champ scopique » (Lacan, 1973: 69-70). Et c'est à travers l'*Unheimlich* de ce regard fascinant qu'intervient le surnaturel: le regard de la Femme fatale se concrétise. Vernon Lee montre la relation entre l'art et la vie, en brouillant les frontières entre la réalité et la fiction. Et comme le fait remarquer Max Duperray, « la fascination des instruments d'optique » dans le fantastique du XIX^{ème} siècle est « de l'ordre du voir autrement » parce qu'ils offrent ainsi « une disponibilité ludique pour les jeux de l'anamorphose » (Duperray, 1990: 11). Dans « Amour Dure », Vernon Lee utilise une rhétorique de l'indicible, maniant une image transférentielle, où le référent est imaginaire. Medea, la revenante à la figure méduséenne, détient le secret du *memento mori*, émergeant des profondeurs abyssales du temps. Ce secret est aussi celui de la *Méduse* de Shelley: « Sur ses lèvres et ses paupières la grâce est posée comme une ombre. Irradiation ardente et sombre, les agonies de l'angoisse et de la mort y cachent leur conflit » (Shelley, dans Praz 1977: 43). La devise de Medea est tout à fait significative de cette malédiction

⁵²⁰ Dans « Amour Dure », le thème du portrait est à rapprocher de celui qui est utilisé par Edgar Allan Poe, dans *The Oval Portrait* (1842). Le nouvelliste y expose les troublantes circonstances des événements se passant dans un château, et l'atmosphère inquiétante due à la présence d'un portrait ovale représentant une femme d'une grande beauté.

intemporelle: « ‘Amour Dure – Dure Amour.’ The love of Medea da Carpi cannot fade, but the lover can die; it is a constant and a cruel love. » (V. Lee, « A. D »: 25).

D’autre part, dans la chapelle, le regard de Medea catalyse la passion chez Spiridion, par le biais de l’empathie. Spiridion déclare « être marié au Passé » et aux femmes à la beauté mythique⁵²¹, telles que « Lucretia Borgia, Vittoria Accoromboni, ou encore Medea da Carpi ». Selon Mario Praz, Lucrece Borgia et Vittoria Accoromboni sont les figures mythiques de la femme fatale de la période élisabéthaine, qui ont influencé les romantiques⁵²². Associer le nom de Medea da Carpi à ces deux Femmes fatales de la Renaissance italienne contribue à renforcer le lien entre l’Histoire et la fiction. Habilement, la nouvelliste utilise la « réelle » biographie du Duc Robert, découverte par Spiridion : « This simile is not mine, but belongs to Raffaello Gualterio, historiographer to Robert II. » (V. Lee, « A. D » : 13). Cette biographie du Duc Robert par Raffaello Gualterio sert non seulement à créer « l’effet de réel » (Barthes), mais aussi à présenter une séquence importante dans le déroulement de l’action de la nouvelle. En effet, ce document révèle à Spiridion le destin tragique de Medea da Carpi. Elle meurt à vingt-sept ans, étranglée sur l’ordre du Duc Robert, lorsqu’il accède au trône d’Urbania: « Duke Robert [...] forced her to die unshriven. » (V. Lee « A. D » : 52).

Spiridion est envoûté par la beauté de Medea. La contemplation de son portrait déclenche chez lui une passion constituant en quelque sorte l’encre qui sert à imprimer l’image de cette dernière dans sa mémoire. Comme il a été démontré dans la Partie I (Chapitre 3.2 [f]), Spiridion vit dans un présent conjugué au passé, qui se projette dans la matrice de sa mémoire, où se produisent des sensations complexes engendrant des hallucinations⁵²³. Dès lors, l’entrecroisement du passé et du présent fonctionne dans le clair-obscur du fantastique. Medea trouve en lui un ardent défenseur.

3.2 – La plaidoirie de Spiridion

Tout au début de la nouvelle, avant que Spiridion ne perde la raison, il se lance dans un véritable plaidoyer en faveur de Medea :

⁵²¹ Notons également que, dans *L’œuvre* (1886) de Zola, le personnage central est un peintre, Pygmalion, qui devient amoureux de la femme « figée ».

⁵²² Consulter M. Praz, 1970: 200.

⁵²³ C’est la théorie de R. Semon (1929), telle que nous l’avons étudiée *supra*: Partie I. Chapitre 3.2 [f]). « Hallucinations are merely mnemonic complexes of sensations whose vividness is such that they are mistaken for originals. » (Semon, 1929 : 309)

Yes, I can understand Medea. Fancy a woman of superlative beauty, of the highest courage and calmness, a woman of many resources, of genius, brought up by a petty princelet of a father, upon Tacitus and Sallust, and the tales of the great Malatestas, of Caesar Borgia and such-like! – a woman whose one passion is conquest and empire – fancy her, on the eve of being wedded to a man of the power of the Duke of Stimigliano, claimed, carried off by a small fry of a Pico, locked up in his hereditary brigand's castle, and having to receive the young fool's red-hot love as an honour and a necessity! The mere thought of any violence to such a nature is an abominable outrage [...]. Medea marries her Orsini. A marriage, let it be noted, between an old soldier of fifty and a girl of sixteen. Reflect what that means: it means that this imperious woman is soon treated like a chattel, made to understand that her business is to give the Duke an heir, not advice. [...] Is this Medea's fault? (V. Lee, « A. D » : 23-4)

La plaidoirie de Spiridion porte un message outre-tombe : « Is this Medea's fault ? » se demande-t-il. Le jeune homme analyse les événements tels que les rapportent les historiographes des Malatestas et de César Borgia (« the tales of the great Malatestas and Caesar Borgia »). Le terme « tales » connote la fabulation: il est employé pour dénoncer l'idéologie d'une « écriture marquée » (pour reprendre les termes de Cixous). Quelle est donc la vérité de Medea da Carpi, cette femme à la beauté exceptionnelle, se demande Spiridion? C'est à lui que l'auteur confie la mission de raconter la véritable histoire de la duchesse d'Urbania. Cette dernière représente ce que Lee appelle « spurious ghost » (Lee, « A. D »: xi). Pour la nouvelliste, il ne s'agit pas de créer des fantômes effrayants comme ceux d'Henry James, dans *The Turn of the Screw*⁵²⁴, comme le soutient Zorn: « Unlike the abstract forms of horror in Henry James's stories, Vernon Lee's fantastic tales more directly point to a gendered, and therefore historical, reality. » (Zorn, 2003 : 146). Effectivement, faire revivre le fantôme de Medea est une stratégie narrative visant à faire entendre sa voix, à travers la plaidoirie de Spiridion, où elle est décrite comme une femme victime de sa beauté. Aussi, nous rappelons ici que Vernon Lee met l'accent sur l'angle de narration (ou point de vue narratif) dans la construction littéraire (voir *supra*, Partie I, 3.2 [c]). Elle en souligne l'importance: « I

⁵²⁴ C. Zorn fait allusion aux deux fantômes pervers, Peter Quint et Miss Jessel, qui hantent l'esprit de la jeune gouvernante à la nervosité excessive et à la sensibilité quasi malade.

Nicole Chardaire écrit la préface à la nouvelle d'Henry James, *Le Tour d'écrou* (1898), traduit de l'anglais (*The Turn of the Screw*) par Janine Lévy. Paris: Librairie Générale Française, 1995. Nicole Chardaire souligne elle aussi que dans l'oeuvre d'Henry James, « ne cessent de rôder les monstres, les 'morts pas tout à fait morts', les âmes errantes, les fantômes que rien n'apaise » (Chardaire, dans H. James [1898], 1995: 2)

have described that most subtle choice of the literary craftsman: choice of the point of view when the personages and action of a novel are to be seen. » (V. Lee, *The Handling of Words*: 20). Dans le monologue de Spiridion (sa plaidoirie en faveur de Medea), on reconnaît la notion de « focalisation interne » (Genette), où l'auteur manipule ce personnage pour l'amener à révéler ses motivations profondes. Lee fait ainsi participer le lecteur à partager cette « vision avec ». En effet, Spiridion est amené à associer le présent et le passé, dans une reconstruction de la configuration mentale de Medea (« Is this Medea's fault? »). Pour lui, Medea n'est pas responsable des faits dont elle est accusée, car elle est victime d'un système idéologique.

Dans « Amour Dure », Spiridion déconstruit les faits racontés par les historiographes de la Renaissance, afin de reconstruire la vérité de l'histoire de Medea. Il se base aussi sur les lettres manuscrites de Medea qu'il a découvertes dans les Archives d'Urbania ([...] « letters of Medea da Carpi herself! Yes, Medea's own handwriting. » [V. Lee, « A. D » : 26]). Ces lettres contribuent à renforcer « l'effet de réel » (Barthes). Pour la défense de la belle Duchesse, il présente deux arguments principaux : son extrême jeunesse et le contexte socio-historique. En effet, elle n'a que treize ans lorsque son père commence à faire des projets de mariage pour elle. La première fois, son mariage par procuration avec son cousin, Giovanfrancesco Pico, est annulé, parce que la famille de ce dernier est ruinée. Enlevée par lui, elle s'enfuit après l'avoir poignardé (« Giovanfrancesco Pico was discovered stabbed in the chest, by the hand of Madonna Medea da Carpi. » [V. Lee, « A. D » : 9]). La seconde fois, elle n'a que seize ans lorsqu'elle doit subir un mariage sans amour, avec Pierluigi Orsini, Duke de Stimigliano, qui a trente-quatre ans de plus qu'elle. C'est un excellent parti, mais leur mariage est un échec. Aussi, elle se détermine à faire assassiner son époux par l'un des valets, selon le propre aveu de ce dernier.

Alors, Spiridion expose les circonstances atténuantes qui l'ont poussée au crime: « This imperious woman is soon treated like a chattel, made to understand that her business is to give the Duke an heir, not advice. » (V. Lee, « A. D. » : 24. Voir la citation *supra*: 439). Effectivement, à ses yeux, Medea incarne la femme-objet manipulée par son père et par son époux. Elle souffre de sa condition d'épouse bafouée et battue:

She must never ask « where this or that? » [...] she must courtesy before the Duke's counsellors, his captains, his mistresses ; [...] at the least suspicion of rebelliousness, she is subject to his foul words and blows ; at the least suspicion of infidelity, to be strangled or starved to death, or thrown down an oubliette. [...] Medea is bound to defend her honour a second time. (V. Lee, « A. D. » : 24)

S'appuyant sans doute sur les lettres de Medea, Spiridion affirme qu'elle subit des maltraitances de la part du Duc de Stimigliano (« foul words and blows »). La jalousie de son époux n'est pas causée par l'amour, mais par l'instinct de possession : bien qu'il ait des maîtresses attirées, elle n'a pas droit à l'infidélité. Au moindre soupçon de sa part, elle encourt des mesures répressives mettant même sa vie en danger (« strangled or starved to death »). Alors, pense Spiridion, si elle est poussée au crime, c'est un cas de légitime défense (« Medea is bound to defend her honour. »)

En second lieu, Spiridion évoque le contexte socio-politique de la Renaissance, époque favorable aux enjeux de pouvoir. Un autre épisode de la nouvelle vient renforcer ce point de vue. Réfugiée auprès de Guidalfonso, Duc d'Urbania, elle réussit à le séduire. Peu de temps après, meurt « accidentellement » l'épouse de ce dernier, sans laisser d'héritier au duché d'Urbania. Guidalfonso peut alors prendre publiquement Medea pour femme. Lorsqu'elle devient Duchesse d'Urbania, elle réussit à persuader son époux de choisir son fils, Bartolommeo (né de son premier mariage), pour sa succession au trône. Le Duc d'Urbania meurt dans de mystérieuses circonstances, et c'est à ce moment que son frère, le cardinal Robert, revendique ses droits de succession au duché, après avoir renoncé à la prêtrise. Une lutte de pouvoir s'engage alors entre la duchesse-régente, Medea, et le Duc Robert qui la considère comme une « usurpatrice ». C'est en lisant les lettres de ce dernier, aux archives de la bibliothèque d'Urbania, que Spiridion apprend comment il utilise un procédé machiavélique pour vaincre Medea (« crafty and cowardly Duke Robert » [V. Lee, « A. D. » : 34]). Le Duc Robert réussit à créer une alliance contre l'armée de Medea : « In a few months, he had turned the tide of sympathy against the Duchess-Regent. » (Lee, « A. D. » : 12). Malgré son courage au combat, elle est finalement vaincue et emprisonnée par lui dans une citadelle, isolée dans les montagnes.

Cette plaidoirie de Spiridion en faveur de Medea da Carpi énonce une autre vérité que celle rapportée dans l'Histoire de la Renaissance. C'est la valeur humaine qui

sous-tend son écriture. En cette fin-de-siècle « décadente », « la Question de la Femme » est ainsi posée, face à l'Histoire. Dans « Amour Dure », Vernon Lee explore une page de l'Histoire, avec un regard neuf sur la psychologie féminine, et sur son statut social. Comme il a été démontré, l'auteur a une vision diachronique de l'Histoire (Voir *supra*: Partie I. Chapitre 3.2 [a], p. 124). Elle adhère ainsi au point de vue de Madame de Staël, dans *De l'Allemagne*: « Il faut étudier les faits dans leurs sources » (de Staël, 1813. Tome II. Rpt. 1968: 58). Une articulation s'établit entre cette vision de l'Histoire au XIX^{ème} siècle et l'historicisme, doctrine élaborée au XX^{ème} siècle et selon laquelle l'Histoire est capable à elle seule d'établir ou d'expliquer des vérités humaines. C'est ce qu'explique Walter Benjamin, dans *Illuminations* (1955)⁵²⁵ :

Historicism contents itself with establishing a causal connection between various moments in history. But no fact that is a cause is for that reason historical. It became historical posthumously. [...] An historian grasps the constellation which his own era has formed with a definite earlier one. (W. Benjamin, dans Ledger et MacCraken 1995: 2).

Selon Walter Benjamin, la vision synchronique de l'Histoire ne permet pas toujours d'appréhender un fait historique, dans toute sa réalité. Seule une analyse approfondie des causes antérieures en donnent une approche plus certaine. Et comprendre les événements de son époque nécessite la création d'un lien entre le passé au présent. Dans « Amour Dure », c'est cette attitude qu'adopte Vernon Lee: elle examine les tenants et les aboutissants de l'histoire d'une femme que l'Histoire de la Renaissance italienne a honnie. Sous le masque de Medea da Carpi, se cache la réalité de Lucrece Borgia. C'est l'empathie de la nouvelliste pour l'Histoire qui lui offre la possibilité de « saisir la constellation » des faits, véritable pont entre le passé et présent. On constate que cette femme-écrivain est non seulement une exploratrice de l'existence, mais aussi une exploratrice du passé. Elle oriente son écriture vers un historicisme différent de celui des écrivains de son époque, dans la mesure où elle donne une voix à ses personnages féminins. D'où le constat de Zorn : « Her [Vernon Lee's] blending of fact and fiction was most creative and provocative in the area of history writing, a traditionally

⁵²⁵ W. Benjamin. *Illuminations* (1955). London : Fontana, 1970 (p. 265). Voir cette référence dans Sally Ledger et Scott MacCraken, 1995 : 2.

‘masculine’ genre. » (Zorn, 2003 : xxix). C’est ce que nous nous proposons de montrer, dans la section suivante.

3.3 – Subversion de l’Histoire dans « Amour Dure »

Selon Zorn, peu de femmes osent s’aventurer dans le domaine de l’Histoire jusqu’ici réservé aux hommes (Carlyle, Symonds, Pater). Nous rappelons ici la passion pour le passé et l’intérêt pour l’Histoire chez cette Victorienne, si l’on en juge d’après ses essais, *Studies in the Eighteenth Century in Italy*, ou *Euphorion*, ou Belcaro, ou encore *Renaissance Fancies and Studies*. Outre Vernon Lee, Zorn cite les travaux de Margaret Oliphant (*Makers of Florence*, 1881), et ceux de Mrs. Humphry Ward, relatifs à la naissance de l’histoire de l’Espagne. Parlant de ces Victoriennes, la théoricienne salue leurs mérites : « Women’s typical disavowal of poaching on male territory has often misled critics to adjudge their works as secondary or amateurish before giving credit to their fresh views. » (Zorn, 2003 : 27)

Dans « Amour Dure », Vernon Lee milite sous la bannière de la démythification culturelle, dans son intention de valoriser la femme, comme l’attestent aussi ses autres textes fantastiques. L’auteur y associe la fiction à l’Histoire et à la sociologie⁵²⁶, ce qui contribue à mettre en relief la modernité de son écriture. En effet, dans *La socio-histoire* (2002), Guibert et Jumel mentionneront les « alliances entre l’histoire et la sociologie » et ils affirmeront que « des chercheurs prônent explicitement la nécessité aujourd’hui d’une socio-histoire » (Guibert et Jumel, 2002 : 1). L’Histoire est donc une étude scientifique du passé, tenant compte de l’idéologie de chaque époque. Pour Vernon Lee, l’Histoire offre un champ ouvert à la subversion, lorsqu’elle y jette un regard féministe, perçu dans une fiction orientée vers la recherche d’une relation causale, comme dans « Amour Dure ». Cela lui permet d’explorer les conséquences que l’histoire de la sexualité engendre au sein d’une société androcentrique. Précisément, dans *Le rire de la Méduse* (1975), Cixous présentera l’écriture féminine comme un moyen de changer les mentalités : « Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l’histoire, – de son propre mouvement » (Cixous, 1975 : 39).

⁵²⁶ P. Gunn consacre le chapitre 13 de la biographie de Vernon Lee à ses « Sociological Studies » (Voir P. Gunn, 1964 : 185-198).

Dans la nouvelle, Vernon Lee expose la plaidoirie de Spiridion, afin de révéler la tragédie de la fragmentation de l'identité de Medea da Carpi. D'une manière générale, la figure de l'opresseur est représentative d'une période de troubles politiques et sociaux, dans l'Histoire des civilisations. C'est une vérité historique qui montre la modernité de l'écriture de cette Victorienne, telle que l'explique Christa Zorn: « Vernon Lee tells Medea's story mediated through the mind of a modern historian. » (Zorn, 2003: 158). Pour renforcer notre point de vue et celui de Christa Zorn, nous nous appuyons sur l'étude de Bernard Terramorsi exposant sa vision de l'histoire dans son analyse de l'écriture du fantastique de l'écrivain Julio Cortazar, *Cauchemars (Pesadillas)*, (1982). Terramorsi inclut cette nouvelle dans son essai *Nouveau Fantastique et Mythologies Modernes* (1987):

Les troubles fantastiques ne se réduisent pas à des troubles politiques: le Fantastique, on ne le répètera jamais assez, n'est ni informatif ni messianique, et si l'Histoire ici est explicitement nommée, c'est qu'elle apparaît comme la figure mythique majeure d'une machination diabolique, d'une force monstre qui « écrase » les individus. (Terramorsi, 1987: 119)

Terramorsi concentre son attention sur la modernité du fantastique de l'écrivain argentin, Julio Cortatazar: dans *Cauchemars*, l'écriture fictionnelle de l'Histoire sert d'alibi à la dénonciation de l'idéologie dominante de l'opresseur qui « 'écrase' les individus » dans une « machination diabolique »⁵²⁷. Bien que quatre-vingt-douze ans séparent l'écriture de Julio Cortazar de celle de Vernon Lee, nous sommes en mesure de dire que ce constat de Terramorsi s'applique parfaitement à cette Victorienne, dans « Amour Dure ». Comme il a été démontré, Medea da Carpi est effectivement « écrasée » par « la machination diabolique » de Duc Robert. Dans la nouvelle de Vernon Lee, la subversion de l'Histoire s'opère par le télescopage de l'histoire d'un spectre – celui de Medea da Carpi – et « le spectre de l'Histoire »⁵²⁸.

Certes, l'Histoire est irréversible, mais cette femme-écrivain pense que le passé est étroitement lié au présent : « What can the study of history [...] and of other manifestations of past conditions of soul, do for us in the present ? » (V. Lee,

⁵²⁷ B. Terramorsi précise que *Cauchemars* paraît dans le dernier recueil de nouvelles de Julio Cortazar, « publié en Espagne en 1982. La dictature militaire argentine, qui interdisait la publication des œuvres de l'écrivain fantastique, devait sévir encore jusqu'en décembre 1983. » (Terramorsi, 1987 : 111)

⁵²⁸ Nous empruntons ce terme à B. Terramorsi, 1987 : 111.

Renaissance Fancies and Studies : 236). Aussi reste-t-elle convaincue qu'on peut tirer des leçons des erreurs du passé, en particulier de « la très complexe civilisation de la Renaissance », dans *Euphorion* :

I have tried to understand only where my curiosity was awakened, tried *to reconstruct* only where my fancy was taken [...]. For a period in history is like a more or less extended real landscape [...]. But, like a real landscape, it may also be seen from different points of view, and under different lights. [...] Is the past to be treated only scientifically ? [...] Is it a thing so utterly dead as to be fit only for the scalpel and the microscope ? Surely not so. The past can give us, and should give us, not merely ideas, but emotions. (V. Lee, *Euphorion*: 8-12. Nous soulignons.)

Par la métaphore du paysage, Vernon Lee montre qu'il existe une certaine relativité dans les événements, compte tenu de l'idéologie de chaque époque. Suivant la subjectivité de l'historien, dit-elle, on peut voir l'Histoire, « d'un point de vue différent », et par conséquent, un auteur peut la « ré-écrire » (« to reconstruct ») suivant une autre vérité perçue « sous un éclairage différent ». C'est ce qu'affirmeront Guibert et Jumel, dans leur étude de « la socio-histoire »: « En histoire, les points de vue ne sont pas uniformes [...]. Le débat porte essentiellement sur la relativité de l'explication causale » (Guibert et Jumel, 2002 : 140). Les co-auteurs souligneront le rôle de « l'imagination », qui « tient une place importante dans l'analyse socio-historique, le possibilisme étant un composant de la dimension expérimentale de la méthode historique » (Guibert et Jumel, 2002 : 140). Leur théorie concerne la démarche de l'historien moderne. Selon Zorn, Vernon Lee adopte cette démarche, dans l'écriture de sa fiction fantastique où l'auteur tente de reconstruire l'image d'une femme de la Renaissance italienne:

She [Vernon Lee] tells Medea's story mediated through the mind of a modern historian. Lee investigates how seemingly timeless images not only reflect but also reproduce – concretely and subjectively – collective history in individual minds. » (Zorn, 2003 : 158).

Dans « Amour Dure », le point d'articulation se place entre l'imagination de la nouvelliste et sa révision de l'Histoire. En effet, elle recherche les causes et les paramètres historiques qui ont amené Medea à devenir une meurtrière. Par le biais de la

fiction, Vernon Lee dépasse l'Histoire événementielle relative à la légendaire cruauté de Lucrèce Borgia en détruisant le mythe de la Femme fatale, mauvaise et destructrice, cause de tous les malheurs des hommes. Et l'auteur d'« Amour Dure » montre que cette image négative de la femme traverse le temps, jusqu'à la fin-de-siècle décadente : c'est le cas de Swinburne décrivant la dépravation de Lucrèce Borgia dans *Lucrece Borgia: the Chronicle of Tebaldeo Tebaldi* (1861). Précisément, dans son étude de la Décadence, Praz note l'influence que le roman de Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, a exercée sur l'esprit de Swinburne: « For instance, the passage where he [Swinburne] describes Lucrezia Borgia naked, which looks very like an amplification of certain passages in *Mademoiselle de Maupin*. » (Praz, 1970 : 226-7). D'ailleurs, Baudelaire manifeste lui aussi sa misogynie, dans son poème « Mon cœur mis à nu », où « la femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable » (Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Rpt. 1961 : 1272).

A cette perception négative de la femme par les décadents, Lee oppose un éclairage positif, en montrant l'autre face cachée de « l'éternel féminin » : la réalité de la femme située entre genre et sexe, textualité et sexualité, Histoire et mythe. Ironiquement, dans « Amour Dure », c'est une voix masculine (celle de Spiridion), qui dénonce l'idéologie phallocrate d'une époque, imprégnée par l'obscurantisme. En ce qui concerne la sexualité féminine, Vernon Lee se montre intransigeante, comme on le constate dans sa condamnation de la vision déformée de la vie par les esthètes décadents :

As to the Ezzelinos, Borgias, and Riarios, and the foul-mouthed humanists, good heavens ! Why should we sicken ourselves with the thought of this long dead and done for abomination?
 So much for the history of the Renaissance and the good it can be to us. [...] That same intuition which told us that *historic evil was no subject for contemplation*, does also admonish us never to be suspicious of true beauty [...]. For even if beauty is united to *perverse fashions*, and art (as with *Baudelaire and the decadents*) employed to adorn the sentiments of maniacs and gaol-birds, the beauty and the art remain sound. [...] For *art is the outcome of a surplus of human energy, the expression of vital harmony*. (V. Lee, *Renaissance Fancies and Studies*: 250-1. Nous soulignons)

A « l'esprit décadent », résolument pessimiste et morbide (« *perverse fashions [...]* as with *Baudelaire and the decadents* »), la « New Woman » écrivain oppose une

philosophie humaniste et libérale, comme dans « Amour Dure ». En outre, il a été démontré que l'art et la vie sont indissociables. Pour elle, l'Histoire doit porter les couleurs de l'humanité conjuguées à celles de l'humanisme. L'auteur emprunte cette conception optimiste de la vie à St François d'Assise (« St. Francis and his joyous theology [...] incompatible with evil » [V. Lee, *Renaissance Fancies and Studies*: 250]). De la Renaissance à la Décadence, l'Histoire peut-elle conserver la même image de la femme ? Vernon Lee rejette catégoriquement cette idée: « As to the Ezzelinos, Borgias, and Riarios [...] why should we sicken ourselves with the thought of this long dead and done for abomination ? ». En fait, l'auteur considère la Renaissance comme une période historique extrêmement complexe et entachée de corruption (« the evil Italian princes of the Renaissance, *the Borgias*, Sforzas, Baglionis, Malestas, and Riarios » [V. Lee, *Euphorion* : 92]. Nous soulignons). Cela justifie le choix de cette période pour ancrer l'intrigue de sa nouvelle: « The princelets and prelates and mercenary generals indulged in every sensuality, turned treachery into a science and violence into instrument ; and sometimes let themselves be intoxicated into mad lust and ferocity. » (V. Lee, *Euphorion* : 89). Vernon Lee souligne ainsi les distorsions entre la réalité et l'Histoire. Dans « Amour Dure », la plaidoirie de Spiridion Trepka sert de catalyseur à la vérité: Medea est effectivement victime du machiavélique et cruel Duc Robert, assoiffé de pouvoir, après avoir renoncé à la prêtrise. La stratégie scripturale de cette Victorienne permet d'avoir une nouvelle approche du « féminin », non seulement face à l'autorité masculine, paternelle et conjugale, mais aussi face aux institutions. En fait, à partir du XX^{ème} siècle⁵²⁹, de nombreuses biographies remettront en question les accusations d'immoralité portées contre elle, et la présenteront comme la victime d'une époque complexe. Cela met en évidence la modernité de l'écriture de la nouvelle de Lee, qui est une ré-écriture subversive de la vie de Lucrèce Borgia.

De toute évidence, Vernon Lee utilise l'écriture d' « Amour Dure » pour saper les fondements totalitaires de l'Histoire. L'espace-temps constitutif de l'Histoire s'organise autour du lieu, l'Italie, et d'une époque, la Renaissance. Cette primauté accordée à la temporalité est perceptible d'un point de vue diachronique, en amont, dans

⁵²⁹ Pour une étude détaillée, consulter Joachim Boufflet, *Lucrèce Borgia*. Paris : Presses de la Renaissance, 2004.

la représentation des faits historiques qui ont marqué la vie d'une célèbre femme de la Renaissance, Lucrèce Borgia (sous les traits de Medea da Carpi) , et en aval, la Femme fatale de la Décadence. Dans la nouvelle, l'auteur plaide en faveur d'une nouvelle histoire de la sexualité féminine, placée sous l'angle de la sensibilité. C'est précisément ce qu'elle écrit dans *Euphorion*: « The past can give us, and should give us, not merely ideas, but emotions » (V. Lee, *Euphorion*: 12). Pour elle, il est inadmissible qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, l'image de la femme continue à être déshumanisée, à travers les représentations négatives des Victoriens sexistes, basées sur les théories de Darwin et de Spencer. Ces représentations sont en effet établies du point de vue de l'idéologie dominante, orientée vers le « phallogocentrisme » (Derrida). Vernon Lee propose ainsi le dynamisme d'une révision de l'Histoire. C'est ce que Linda Hutcheon qualifiera d'« historiographic metafiction », dans *A Poetics of Postmodernism* (1988) :

« Historiographic metafiction. By this, I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime* ». Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made by the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past. » (Hutcheon, 1988 : 5)

La théoricienne canadienne emploie les termes « historiographic metafiction » pour définir une des tendances majeures du roman postmoderne de langue anglaise : une obsession du passé et de l'Histoire qui va de pair avec une remise en cause de ce même passé qui est revisité de manière critique (« « Historiographic metafiction [...] : that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs » [...] its rethinking and reworking of the forms and contents of the past »). Elle cite la métafiction de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969), une virulente critique de la société et de la sexualité victoriennes, bâtie sur une écriture autoréflexive conviant le lecteur à collaborer à la production du sens. Quant à Salman Rushdie, il utilise le fait politique comme fiction, « les enfants de minuit » nés pendant la nuit de l'indépendance de l'Inde : *Midnight's Children* (1981) est une satire où le sujet humain est au cœur des préoccupations de l'auteur. Le travail d'écriture se conçoit comme une ré-écriture de l'Histoire, une re-construction du passé. Le texte est ancré dans une réalité

historique et sociale⁵³⁰. Mais cette réalité ne nous est accessible que par d'autres textes. Susana Onega abondera dans le même sens que Linda Hutcheon, dans *Telling Stories* (1995): « Historians are openly questioning the validity of the traditional concept of history understood as a scientific search for knowledge. » (Onega, 1995: 8).

D'autre part, Suleiman précise que cette ré-écriture de l'Histoire, dans le roman postmoderne, est indissociable de la subversion. Cela s'applique en particulier dans l'écriture féminine dont l'objectif est le rejet de la subordination de la femme à l'autorité patriarcale: « Feminine poetics was to appropriate, by means of ironic rereadings – and rewritings – the dominant cultural production of the past. » (Suleiman, 1990: 129). Dans les années 1980, l'écriture féminine est une ré-écriture des textes fondateurs de notre civilisation: textes consacrés par la tradition tels que l'Histoire sacrée (La Bible), ou bien les textes littéraires de grands auteurs. Par exemple, Jeanette Winterson déconstruit un célèbre épisode de la Bible, dans *Boating for Beginners* (1985). Et le brillant roman de Marina Warner, *Indigo* (1992), est une ré-écriture de *The Tempest* de Shakespeare, subvertissant le passé colonial de la Grande Bretagne.

A juste titre, Zorn voit en Vernon Lee une pionnière du « New Historicism »⁵³¹ (« Her [Vernon Lee's] expression of an independent, bold new historical consciousness » [Zorn, 2003 : 55]). Le « New Historicism » est une école critique née dans les années 1980, dans le contexte du postmodernisme, sous l'impulsion des théoriciens tels que Jeremy Hawthorn (*Cunning Passages: New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literature Debate* (1996)⁵³², et Stephen Greenblatt (« Racial Memory and Literary History », 2001)⁵³³. Cette critique rejette l'idée d'un modèle unique du sujet humain et de l'histoire. Ses tenants remettent le texte

⁵³⁰ Cet aspect est développé par Joël Guibert et Guy Jumel: « la sociologie est l'histoire du présent et l'histoire la sociologie du passé » et que « le passé permet de comprendre le présent », tout comme « le présent permet d'interroger le passé » (Guibert et Jumel, 2002 : 3) Les co-auteurs notent « un tournant critique » qui s'opère dans les années 1980, où l'accent est mis sur l'interaction entre Histoire et Sciences sociales (Guibert et Jumel, 2002 : 2).

⁵³¹ « Some new historicists make use of the terminology of post-structuralism. They see literature as one of many discourses that require to be separated from each other. In particular they seek to study literature as part of a wider cultural history, and often to validate Marxist critical assertions concerning the relationship of literature and society. » (M. Gray 1984. Rpt. 1992. [Op. Cit.] : 136-7)

⁵³² J. Hawthorne, *Cunning Passages : New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate*. London : Arnold, 1996.

⁵³³ S. Greenblatt, « Racial Memory and Literary History. » *PMLA* (2001): 48-63.

en contexte, car ils estiment que tout texte est le résultat d'une vision du monde et est donc porteur d'une idéologie.

Précisément, c'est le point de vue de Vernon Lee estimant que la mission de l'artiste et de l'écrivain est de contribuer à une évolution positive de l'Histoire. D'où sa position face à l'art: « Art is [...] the expression of vital harmony. » (V. Lee, *Renaissance Fancies and Studies*: 251). La femme ne doit plus être considérée comme un objet destiné à satisfaire les désirs de l'homme, mais comme un sujet à part entière. Son objectif est de promouvoir l'image de *la femme nouvelle*, dans une société plus équitable. C'est la démarche de Vernon Lee dans « Amour Dure », où elle montre que « la guerre des sexes » est en étroite relation avec ce que Freud appelle « le complexe de castration ». Aussi peut-on comprendre que Vernon Lee considère le psychanalyste comme « sa bête noire » (Colby, 2003 : 311).

3.4 – La déconstruction du mythe de la castration

Toute représentation est ancrée dans une culture. Le « complexe de castration » est reconnu dans toute l'étendue de ses effets psychiques, par Laplanche et Pontalis se basant sur les travaux de Freud: « envie du pénis » chez la femme, causant un « sentiment d'infériorité » chez elle (Laplanche et Pontalis, 1967: 75). Dans « Amour Dure », Vernon Lee déconstruit la théorie freudienne, en montrant comment la femme est considérée comme un objet, et plus précisément l'objet de la convoitise de l'homme: « This imperious woman is soon treated like a chattel. » (V. Lee, « A. D »: 23). En fait, la nouvelliste dévoile une autre vérité: la femme doit se révolter pour s'affirmer. La plaidoirie de Spiridion montre bien que Medea est une puissance d'affirmation, mais elle est doublement victime de l'autorité patriarcale, celle de son père et celle de ses époux. Aussi cette héroïne est-elle constamment en proie à des déchirements intérieurs, qui la poussent au crime. Nous pouvons donc éclairer le point de vue de l'auteur par celui de Derrida: « Elle [la femme] châtre parce qu'elle est châtrée, elle joue sa castration dans l'époque d'une parenthèse, elle feint la castration – subie et infligée, pour maîtriser le maître de loin » (Derrida, 1978 : 72). Telle est la fragmentation de l'identité féminine, chez Medea da Carpi.

Le nom de cette héroïne peut être rapproché de celui de Médée. Une étude onomastique nous révèle qu'il existe plusieurs versions de cette figure mythique. D'une

manière générale, elle est l'« image du chaos et des forces maléfiques », et celle d'une mère infanticide (Duarte Mimoso-Ruiz, dans Brunel 1988: 1009). Mais c'est sans doute de la *Médée* d'Euripide que s'inspire Vernon Lee: Médée y apparaît sous l'aspect d'une femme humiliée, en proie à des déchirements intérieurs, « lançant des récriminations contre Jason », l'époux infidèle, et contre « Créon qui l'exile de Corinthe » (Duarte Mimoso-Ruiz, dans Brunel 1988: 1017). A l'instar de Médée, Medea da Carpi devient une Femme fatale à partir du moment où on lui impose une vie conjugale sans amour. Certes, sa grande beauté lui permet d'exercer son emprise sur les hommes. Ils sont tous fous d'elle: « He was madly in love », phrase répétée deux fois dans le cas de Pico et celui de Guildafonso, Duke d'Urbania. » (V. Lee, « A. D » : 9 et 10). Et c'est aussi le cas de Spiridion : « Shall life for me mean the love of a dead woman ? » (V. Lee, « A. D » : 50). Le pouvoir de séduction de Medea da Carpi est considéré comme une faculté satanique :

Raffaello Gualterio, historiographer to Robert II [...] attributes this to those *fatal fascinations* which had brought Pico and Stimigliano to their deaths, which had turned the once honest Guidalfonso into a villain, and which were such that, of all her lovers, not one but preferred dying for her, even after he had been treated with ingratitude and ousted by a rival; *a faculty* which Messer Raffaello Gualterio *clearly attributed to hellish connivance*. (V. Lee, « A. D »: 13. nous soulignons.)

L'historiographie est relative à la période où le duc Robert s'empare d'Urbania, qui est alors sous la régence de Médea, l'« usurpatrice » (Voir *supra*: 441). Selon l'historiographe, cette dernière a la beauté du diable et possède un pouvoir maléfique (« a faculty [...] clearly attributed to hellish connivance »). Comme l'écrit Francis Dubost, « ce n'est plus le personnage qui affiche la 'diabolie', mais les indices qui lui sont associés : la couleur noire, les cheveux roux, la séduction... » (Dubost, 1991 : 137). Sans doute les cheveux auburn de Medea constituent-ils un « indice de la diabolie » (« bright auburn hair » [V. Lee, « A. D »: 17]). Mais en fait, c'est son air de « sinistre séductrice » qui effraie le plus le duc Robert: comme il a été démontré, le portrait de la duchesse d'Urbania est habilement dépeint par la nouvelliste pour traduire cette impression (« a somewhat sinister seductiveness » [V. Lee, « A. D »: 32]. Voir *supra*: Partie IV. Chapitre 3.1). Ainsi, le duc Robert perçoit intuitivement « l'inquiétante

étrangeté » de Medea (« He fears her as something almost supernatural » [V. Lee, « A. D »: 26]. Voir *supra*: Partie IV. Chapitre 1: p. 401). Pour lui, la séduction de Médea est aussi destructrice que celle des sirènes, et son regard méduséen est celui de la femme castratrice qu'il refuse de recevoir, de peur d'être séduit à son tour (Voir *supra*: Partie IV. Chapitre 1.1, p. 401). Cela le conduit à la paranoïa : « As long as Medea lived, his life would be in perpetual danger. » (V. Lee, « A. D » : 15). Aussi, il la fait étrangler par deux femmes :

It is said that when he [Duke Robert] caused the death of the infamous Medea da Carpi, his fear lest her extraordinary charms should seduce any man was such, that he not only employed women as executioners, but refused to permit her a priest or monk, thus forcing her to die unshriven, and refusing her the benefice of any penitence that may have lurked in her adamant heart. (V. Lee, « A. D. » : 17)

Le duc Robert a exercé la prêtrise avant d'accéder au trône d'Urbania, et il la considère comme le suppôt de Satan. Pour lui, Medea représente sans doute l'avatar de Lilith, en exil sur la terre. D'où son refus de lui accorder l'absolution par un prêtre ou un moine, de peur qu'elle puisse les séduire et obtenir ainsi leur aide pour une éventuelle fuite. Son exécution est donc confiée à deux femmes. Medea est ainsi victime de sa tragique beauté. Dans le passé, comme dans le présent, les désirs sexuels des hommes sont la cause de la tragédie de cette héroïne. Vernon Lee déconstruit la théorie de la castration en mettant en relief l'érotomanie fétichiste de tous les hommes qui veulent conquérir son amour, à n'importe quel prix⁵³⁴. Même l'amour de Spiridion est loin d'être platonique, lorsqu'il a l'illusion qu'elle revit réellement pour lui: « If only I could hold Medea in my arms as I held it [the rose] in my fingers, kiss her lips as I kissed its petals, should I not be satisfied if she too were to fall to dust the next moment, if I were to fall to dust myself ? » (V. Lee, « A. D »: 48). Ses paroles traduisent son ardente passion charnelle, parce qu'il ressent l'illusion délirante d'être aimé par Medea da Carpi. En

⁵³⁴ Dans la réalité, Lucrèce Borgia est victime de l'érotomanie de son frère, César, dont la perversité est dénoncée par Vernon Lee, dans son étude de la Renaissance : « : « Such a man as Caesar Borgia is the *nec plus ultra* of a Renaissance villain. » (Lee, *Euphorion*: 94).

Hilary Fraser décrit l'un des traits du frère de Lucrèce Borgia: « Caesar Borgia is [...] interested in reviving the luxury and cruelty [...] of ancient Rome. » (Fraser, 1992: 188).

effet, il est omnubilé par l'idée de la revoir, après sa première « rencontre » avec elle, dans la bibliothèque. C'est aussi le constat de Zorn : « Instead of vilifying the female allure in familiar decadent fashion, Lee gradually exposes and ridicules the masculine desire that creates the women's effect by reproducing the narrator's male gaze » (Zorn, 2003 : 146).

Ce qui crée l'inquiétant, c'est le fait que Spiridion a vu Medea lui sourire (« Yet the lips smile. » [V. Lee, « A. D »: 33]). Et pour lui, c'est un grand espoir de la conquérir. Son vœu se concrétise, lorsqu'une mystérieuse lettre lui donne rendez-vous dans l'église : « I have seen her once more! – almost spoken to her! I have been promised her love! Ah, Spiridion! You were right when you felt that you were not made for any earthly *amori*. » (V. Lee, « A. D »: 48). Aux yeux de ce personnage, la rose que Medea lui laisse sur les marches de l'autel symbolise « la promesse d'amour ». On note ici un détournement de la réalité par « l'effet de réel » (Barthes): l'usage d'un élément attestant l'authenticité de la « présence » de Medea (la rose). D'ailleurs, pour une étreinte du corps de Medea, il serait prêt à mourir d'amour: « Should I not satisfied if she too were to fall to dust the next moment, if I were to fall to dust myself? (V. Lee, « A. D »: 48). De telles paroles révèlent bien l'ivresse de l'amour chez lui. Inconsciemment, il s'identifie aux amants de Medea, qui ont sacrifié leur vie par amour pour elle. A partir de ce moment, il est pris dans la spirale de la folie.

L'attirance morbide de Spiridion pour une morte relève de la perversion sexuelle. En effet, Spiridion vénère sa « Madonna Medea da Carpi » (V. Lee, « A. D » : 9). Dans la nouvelle, l'auteur met l'accent sur un point: c'est l'obsession pathologique des hommes qui cause la perte de Medea. Vernon Lee s'appuie sur les faits présents pour révéler la réalité des faits du passé. Elle montre ainsi que le complexe de castration est un leurre. Dans « Amour Dure », elle réussit à lever le « voile de la vérité et du simulacre de la castration » (Derrida, 1978: 59). A juger de la façon dont Spiridion condamne le « rusé et lâche » Duc Robert, il est évident qu'il hait les oppresseurs quels qu'ils soient. Mais, c'est par amour pour Medea qu'il se sent solidaire d'elle :

I must obey Her ; I must avenge Her ; I must get at that silver image which Robert of Montemurlo had made and consecrated in order that his cowardly soul might sleep in peace, and not encounter that of the being whom he dreaded most in the world. Aha ! Duke Robert, you forced her to die unshriven, and you stuck

the image of your soul into the image of your body, thinking thereby that, while she suffered the tortures of Hell, you would rest in peace. (V. Lee, « A. D »: 51-2)

Selon Spiridion, c'est Medea qui lui demande de la venger. Il en a été ainsi dans le passé, et il en est ainsi dans le présent. Le narrateur montre que la révolte est un droit pour les opprimés: Medea apparaît au lecteur sous les traits d'une victime de l'oppression masculine, et non plus sous ceux d'une femme fatale destructrice et criminelle. Pour que cette dernière repose en paix, il faut qu'il détruise la statue de son tortionnaire. A partir du moment où il a pris la décision de commettre cet acte de vandalisme, il s'identifie aux amants de Medea, ce qui cause sa perte. Mais c'est la seule condition de mériter son amour, selon la devise de la belle duchesse d'Urbania, « Amour Dure, Dure Amour ».

Pour conclure ce chapitre, nous mettons en relief l'habile stratégie de Vernon Lee, dans sa déconstruction du mythe de la Femme fatale. La rhétorique du texte le sien est une rhétorique de la démystification. Dès lors, le lecteur est en mesure de comprendre que Medea n'est pas cette femme castratrice, cette mythique femme sanguinaire dont parlent les historiens de la Renaissance italienne, et qu'elle est au contraire un être meurtri par la vie. Cela est perçu à travers ses aspirations profondes, à savoir sa libération d'un patriarcat totalement oppressif et répressif. C'est cette fragmentation de l'identité chez Medea que révèle Vernon Lee dans « Amour Dure ».

Dans cette nouvelle, l'auteur brise le voile du silence, en faisant entendre la voix de Medea, aspirant à une puissance d'affirmation. La plaidoirie de Spiridion montre en effet qu'elle est victime d'un impitoyable destin, et qu'elle n'accepte pas l'assujettissement à son premier époux, le duc de Stimigliano. D'autre part, Elle revendique son droit au pouvoir. Cette lutte pour le pouvoir a un sens particulier : Medea est une femme de caractère, qui refuse d'être une victime passive. Elle lutte pour conquérir son indépendance, comme on peut le constater avec Spiridion : « [...] a woman whose one passion is conquest and empire. » (Lee, « A. D » : 23). Il est important de noter que sa défaite est due à la ruse, arme qui n'appartient pas qu'aux femmes. Le « rusé et lâche » duc Robert triomphe, par la ruse. C'est sans doute cette idée qui germe dans l'esprit de Spiridion, lorsqu'il se détermine à venger Medea, d'autant plus que le duc Robert l'a fait étrangler, afin de se débarrasser d'elle.

La déconstruction du mythe culturel de la Femme fatale par Vernon Lee peut être éclairée par Suleiman : « The text is seen as profoundly *subversive* – first, because it subverts traditional forms of narrative and traditional notions of readability; second, because it subverts prevailing *cultural myths*. » (Suleiman, 1990: 58. Nous soulignons). Dans « Amour Dure », l'idéologie de Vernon Lee est effectivement subversive. Le lecteur est amené à analyser la réalité du statut de la femme, dans la société victorienne de la fin-de-siècle, où est installée « la guerre culturelle contre la femme » (Dijkstra, 1992 : 11). Vernon Lee se révolte contre une société qui déshumanise la femme, en la plaçant sous l'angle de l'*unheimlich*. Textuellement, la démythification de la féminité dans « Amour dure » est une victoire sur le mythe de Méduse.

Comme dans « Amour Dure », l'image de la femme reste à être reconstruite dans « Dionea », où le regard de la Méduse est également visible. C'est ce que nous nous proposons de démontrer dans le dernier chapitre de notre thèse

Chapitre 4

« Dionea »: la fatale beauté vénusienne

La lettre du 31 août 1893, adressée à son demi-frère (Eugene) par Vernon Lee, contient un intéressant échange de points de vue, concernant la publication de « Dionea »⁵³⁵:

I am interested in your criticism of *Dionea*, which is even too favourable. [...] As regards obscurity in the narrative, [...] such a story requires to appear & reappear & disappear, to be baffling, in order to acquire its supernatural quality. You see there is not real story; once assert the identity of Dionea with Venus, once show her clearly, & no charm remains. The *Venus d'Ille* of Prosper Mérimée (there are improper passages, so read it to yourself) by far the finest story of the *Dionea* sort, is quite as obscure and baffling, at least I think so in remembering it. (V. Lee, *Letters*: 363-4)

Il semble qu'Eugene soit déconcerté par la structure narrative de *Dionea*. C'est pour cette raison que Vernon Lee lui fournit un éclairage sur ce point. Elle exprime son admiration pour *La Vénus d'Ille* (1837) de Prosper Mérimée, qui lui a inspiré l'écriture de *Dionea*. Dans sa nouvelle, Mérimée donne au fantastique son illustration la plus fascinante : l'irruption des forces fatales dans le monde réel. Le motif de la statue animée (Vénus) crée l'ambiguïté jusqu'à la fin du récit (« obscure and baffling, at least I think so in remembering it »). Comme le précise la nouvelliste, il ne suffit pas de créer simplement un personnage incarnant la beauté de Vénus, dans *Dionea* (« once assert the identity of Dionea with Venus, once show her clearly, & no charm remains »). Selon elle, l'écrivain doit donner l'illusion réaliste qui « déconcerte » le lecteur, grâce à l'irruption d'événements inexplicables par les lois naturelles, comme dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée (« to acquire its supernatural quality »). Et l'objectif est donc d'entretenir, dans l'esprit du lecteur, l'angoisse et surtout l'ambiguïté, cette « incertitude » pour reprendre les termes de Todorov (Todorov, 1970 : 29. Voir *supra* :

⁵³⁵ « Dionea » fait partie de la collection *Hauntings : Fantastic Stories* (1890). London : John Lane, The Bodley Head, 1906. New York : John Lane Company, 1906.

382). D'où la nécessité d'utiliser des codes dans le texte, comme nous le montrerons dans le chapitre 4.1.

Dans la nouvelle de Vernon Lee, l'identité de l'héroïne éponyme peut effectivement intriguer le lecteur. L'histoire est contée par un narrateur homodiégétique, le Docteur Allesandro de Rosis, qui entretient une correspondance avec Lady Evelyn Savelli (« From the Letters of Doctor Alessandro De Rosis to the Lady Evelyn Savelli, Princess of Sabina » [V. Lee, « Dionea » : 61]). L'intrigue est située entre 1873 et 1887. Dionea est une étrange enfant, découverte sur la plage de Porto Venere⁵³⁶, à l'âge de quatre ou cinq ans : elle est la seule rescapée d'un navire, qui est parti de l'île de Palmaria, et qui a fait naufrage, suite à une tempête. La petite fille est la protégée de Lady Evelyn Savelli, qui la confie aux religieuses du couvent de San Massimo, qui fait aussi fonction d'école.

Qui est Dionea ? La problématique de la nouvelle est construite autour de l'identité féminine et du mystère. En premier lieu, nous examinerons la façon dont l'auteur conduit le lecteur dans un monde de symboles, entre mythes et réalité. D'une part, nous analyserons la nouvelle sous l'angle de l'anthropologie socio-culturelle, selon *Les structures de l'Imaginaire* (1992 [a]) de Gilbert Durand, et *La violence et le sacré* (1972) de René Girard. Et d'autre part, nous porterons notre attention sur les textes des mythologues, Jean-Louis Backès (« Aphrodite », dans Pierre Brunel 1988: 96-104) et Alain Moreau (« Dionysos antique : l'insaisissable », dans Brunel 1988 : 443-55). L'analyse des symboles sera également faite à travers les textes de Chevalier et Gheerbrant (*Dictionnaire des symboles*, 1982).

En second lieu, nous nous appuyerons sur l'étude de « Dionea » par Christa Zorn, mettant l'accent sur la fragmentation de l'identité féminine (*Vernon Lee : Aesthetics, History & the Victorian Intellectual* (2003)). Puis, nous élargirons l'étude de Zorn, en examinant la façon dont Vernon Lee déconstruit la théorie freudienne de la castration, dans son écriture avant-gardiste. L'essai de Nina Auerbach, *Women and the Demon* (1982) et celui de Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent* (1990), nous apporteront un éclairage dans le domaine de la critique féministe.

⁵³⁶ Porto Venere est une commune située dans la province de la Spezia, dans le nord-ouest de l'Italie.

4.1 – « L'inquiétante étrangeté » de Dionea

La véritable identité de Dionea est révélée progressivement tout au long du récit : son visage est dessiné sur la toile textuelle, de manière codée. En effet, l'auteur y sème des indices pour motiver le lecteur, dans l'acte de lecture. Ainsi, au début du récit, la réaction de Dionea face au rite du baptême, constitue le premier indice référentiel : lorsqu'on la plonge dans l'eau bénite, elle se débat anormalement : « The child [...] kicked and plunged, and yelled like twenty little devils. » (V. Lee, « Dionea » : 65). Dans la tradition chrétienne, l'eau bénite a pour vertu de chasser le diable du corps humain. La réaction de Dionea semble donc révéler une possession démoniaque.

Le second indice nous est donné, lorsque le narrateur décrit l'attitude de Dionea, dont le seul plaisir est de jouer avec les colombes :

Dionea lies stretched out full length in the sun, putting out her lips, which they [the pigeons] come to kiss, and uttering strange, cooing sounds [...] and raising her little head with much the same odd gesture as they ; – tis a lovely sight, a thing fit for *one of your painters, Burne-Jones or Tadema*. (V. Lee, « Dionea » : 68. Nous soulignons.)

Lee donne au lecteur une agréable image de Dionea, allongée au soleil et s'amusant innocemment avec des colombes (« the pigeons »). Le contexte de la nouvelle est celui d'un monde de symboles. En premier lieu, nous nous proposons d'examiner le symbolisme de ces gracieux oiseaux. Selon « la symbolique judéo-chrétienne, la colombe [...] est fondamentalement un symbole de pureté, de simplicité [...] et un symbole de paix » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 268). Dans le Nouveau Testament, c'est la colombe qui apporte le rameau d'olivier à l'arche de Noé. Dans ce contexte, elle a une valorisation positive. Or, l'analyse du « symbolisme animal » par Gilbert Durand révèle, qu'au niveau de l'objet symbolique, il peut exister une « polyvalence sémantique », étant donné qu'il peut être « surdéterminé » (Durand, 1992 [a] : 71-3). Effectivement, cette surdétermination est fonction de la contextualisation, selon Chevalier et Gheerbrant. Placée « dans une acception païenne, qui valorise différemment la notion de pureté, non en l'opposant à l'amour charnel mais en l'associant à lui », la colombe représente « la sublimation de l'instinct et spécifiquement de l'éros » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 268). Ainsi, le symbolisme des colombes

ouvre la voie vers la quête d'un paganisme perdu, car « la colombe, oiseau d'Aphrodite, représente l'accomplissement amoureux que l'amant offre à l'objet de son désir » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 269).

C'est sous l'angle du paganisme qu'il faut placer la lecture de « Dionea », puisque le narrateur associe aussi l'image de Dionea à la figure de la Méduse et à celle de la femme-serpent: « Dionea [...] an amazing little beauty, dark, lithe, with an odd, *ferocious gleam in her eyes*, and *a still odder smile, serpentine*, like that of Leonardo da Vinci's women. » (V. Lee, « Dionea »: 72. Nous soulignons). Comme dans « Amour Dure », l'auteur met l'accent sur le sourire et le regard de Dionea, qui lui donnent un air mystérieux et mettent en évidence cet aspect de la beauté mauvaise. Selon le narrateur, le sourire de la jeune fille, esquissé par des lèvres « serpentines », rappelle étrangement celui de la Joconde de Léonard de Vinci (« a still odder smile, serpentine »). Cela n'est pas sans rappeler le sourire de la « sinistre séductrice », Medea da Carpi, dans « Amour Dure » (Voir *supra* : Partie IV, chapitre 3.1). On peut penser que Lee s'est inspirée du tableau peint par Edward Burne-Jones, « The Head of a Mermaid », si l'on se réfère à Nina Auerbach : « The subject of Burne-Jones's haunting 'Head of Mermaid' thrusts her face at us with *serpentine suddenness*, a demon's magic glimmering within it. » (Auerbach, 1982 : 6-7. Nous soulignons). On note ici l'écho verbal du mot « serpentine », du texte de Vernon Lee à celui de Nina Auerbach. Selon cette dernière, le peintre donne un effet saisissant de l'aspect mystérieux et diabolique se dégageant de la tête de la sirène représentée dans un mouvement souple et « serpentin ». Auerbach présente une reproduction du tableau « Head of Mermaid » de Burne-Jones, dans *Women and the Demon* (Auerbach, 1982: 6).

En outre, Dionea a un regard « féroce » et méduséen (« an odd, ferocious gleam in her eyes » [V. Lee, « Dionea »: 72]). Les traits dominants se découvrent donc chez elle à travers le même champ sémantique, lorsqu'elle est adulte. Aussi, la jeune fille inspire un sentiment de crainte à ceux qui la rencontrent, malgré leur admiration pour sa grande beauté :

She is already dubbed *La bella Dionea*; but that does not bring her any nearer getting a husband, although your Excellency's generous offer of a wedding-portion is well known throughout the district of San Massimo and Montermito. *None of our boys*, peasants or fishermen, *seem to hang on her steps*; and if they

turn round to stare and whisper as she goes by straight and dainty in her wooden clogs [...], it is, I remark, with an expression rather of fear than of love. (V. Lee, « Dionea »: 72-3. Nous soulignons.)

Les jeunes gens la surnomment « la bella Dionea » et veulent la courtiser. Mais leurs tentatives restent vaines. Ils éprouvent à la fois une véritable fascination pour elle et une crainte causée par sa froideur. Aucun prétendant n'ose s'approcher d'elle, à cause de cette « inquiétante étrangeté » qui émane d'elle (« they turn round to stare and whisper as she goes [...] with an expression rather of fear than of love »). Elle possède la séduction de « La Belle Dame sans Merci ». Et selon les gens du village, elle détient un pouvoir un pouvoir maléfique : « Down in the village, she is regarded as possessing the evil eye and bringing love misery. [...] Certain it is that the people of San Massimo are terribly afraid of Dionea... » (V. Lee, « Dionea » : 74-5). Dès lors, Vernon Lee manipule l'esprit du lecteur, qui s'interroge sur l'identité de la jeune fille : qui est véritablement Dionea ? Est-elle victime de la possession démoniaque ou bien est-elle une démonsse ? C'est ainsi que se pose la problématique de la fragmentation de l'identité féminine de Dionea.

4.2 – La fragmentation de l'identité féminine et la déconstruction de la théorie du complexe de la castration

Le mystère entourant Dionea se trouve dans le scapulaire qu'elle portait autour du cou, lors de sa découverte sur la plage : un nom y était inscrit, « Dionea ». Les gens du village l'associent à la mythologie grecque: « Dionea [...] the name is derived from Dione, one of the lovers of Father Zeus, and mother of no less a lady than the goddess Venus » (V. Lee, « Dionea » : 65). La nouvelle de Lee renvoie l'écho du paganisme hellénique, à travers les figures mythiques de Zeus, Dione, Vénus. L'origine du nom de Dionea vient de celui de la déesse « Dione », une des favorites de Zeus, et la mère de Vénus. Or, dans l'esprit populaire, il y a assimilation entre la mythologie grecque et la mythologie italienne. En effet, Jean-Louis Backès parle de « l'assimilation entre la Vénus italienne et l'Aphrodite grecque » (Backès, dans Brunel 1988 : 98). Le culte de Vénus fait partie de la tradition italienne, telle qu'elle apparaît dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Livre III, v. 323 (Backès, dans Brunel 1988 : 98). Et le mythologue précise qu'« Homère [...] fait d'Aphrodite la fille de Zeus et de Dioné » (Backès, dans Brunel

1988 : 97). Aussi pouvons-nous nous noter l'anthropomorphisme dans les textes des écrivains gréco-romains de l'Antiquité. Cela sert de base à l'écriture de « Dionea », dans la mesure où la divinité est conçue à l'image de l'homme, selon le thème romantique du « Retour des dieux »⁵³⁷.

En fait, Vernon Lee exploite le thème des « Dieux en Exil », en s'inspirant du traité d'Heinrich Heine (1797-1856), *Die Götter im Exil* (1844), qui révèle une écriture pleine d'esprit⁵³⁸. C'est à travers la voix du narrateur que Lee tourne en dérision les fantasmes des poètes : « The lady who damned poor Tannhäuser was not Venus, but a mere little Suabian mountain sprite ; in fact, that poetry is only the invention of poets, and that rogue Heinrich Heine is entirely responsible for the existence of *Dieux en Exil...* » (V. Lee, « Dionea » : 98). Dans son analyse de « Dionea », Zorn souligne la similitude de point de vue entre Vernon Lee et Heinrich Heine :

Lee mimics the tone of Heinrich Heine's 'Die Götter im Exil,' which she had read with great enthusiasm. (Zorn, 2003 : 190).

« Dionea » echoes Heinrich Heine's witty critique of political and philosophical dogmatism in *The Gods in Exile* [...]. Similar to Heine's Gods, Lee's pagan deities appear in an austere (Mediterranean) community that has banned any form of sensuality. Removed from their classical context, the pagan gods – in Lee and in Heine – arouse *ambivalent attraction among the most noble characters, including the scholarly narrator*. (Zorn, 2003 : 148). Nous soulignons.)

Le narrateur, Allesandro de Rosis, écrit lui aussi une thèse sur le paganisme, « le retour des dieux ». C'est une mise en abîme qui permet à Vernon Lee de développer, comme Heine, « une critique des dogmes politique et philosophique ». Selon Zorn, la nouvelliste reprend le thème de l'obsession des hommes face à la beauté féminine (« ambivalent attraction among the most noble characters, including the scholarly narrator »). Effectivement, la théoricienne fait remarquer que l'érotomanie masculine se fait sentir dans « Dionea » comme dans « Amour Dure », étant donné le regard que les personnages masculins portent sur la beauté de la femme (« male gaze » [Zorn, 2003 : 146]). Les narrateurs sont victimes de leur propre état d'âme : cela est vrai pour

⁵³⁷ Il en est de même pour l'écriture de « The Gods and Ritter Tannhäuser », de Vernon Lee. Cette nouvelle est publiée dans la collection *For Maurice : Five Unlikely Stories* (1927).

⁵³⁸ Heinrich Heine (né à Dusseldorf, en 1797, et mort à Paris, en 1856). Il publie *Die Götter im Exil* en 1844, qui est traduit en français sous le titre « Les Dieux en exil ».

Spiridion comme pour le Docteur de Rosis. D'où son constat à propos de ce dernier: « The reader is aware of the unreliability of the narrator, whose scholarly interest in ancient mythology is driven by a yearning for sensual experience » (Zorn, 2003 : 151). Ainsi, de Rosis écrit à Donna Evelina pour accuser Dionea d'être responsable de la mort du Frère Dominique, jeune confesseur du couvent, qui est pourtant victime d'une attaque d'apoplexie (« a case of apoplexy » [V. Lee, « Dionea » : 78]). Sans aucune preuve, il confirme les préjugés que les villageois ont contre la jeune fille : « The people associate her somehow with the death of Father Domenico, which has confirmed her reputation of having the evil eye. » (V. Lee, « Dionea » : 79). Il justifie ainsi son geste de violence contre Dionea, venue apporter une branche de myrte sur la dépouille mortelle du « Padre Domenico » : « I took the branch of myrtle and threw it in her face. » (V. Lee, « Dionea » : 79). En fait, il pense que ce dernier est mort à cause de sa résistance au péché de la chair : « I felt glad for Father Domenico ; his battle was over. » (V. Lee, « Dionea » : 79). Son attitude est ambiguë, si l'on considère son attirance pour Dionea, perçue à travers ses descriptions de la beauté physique de la jeune fille. Inconsciemment, il projette son propre désir chez le jeune confesseur du couvent. Tous ces indices confirment le point de vue de Zorn : Dionea est victime de l'érotomanie masculine. A juste titre, nous affirmons que Vernon Lee vise à démythifier cette image de femme-objet créée pour satisfaire les sens de l'homme, image fragmentée et dénaturée de la femme.

L'analyse de « Dionea » par Zorn nous fournit une interprétation intéressante de la nouvelle. En effet, la théoricienne concentre son attention sur les préjugés sociaux :

It is obvious that Lee meant to keep Dionea's ultimate identity in the dark, and it is this unsolved question which directs our attention to those who wish to control her representation. Her body becomes the constant reminder of individual and collective repression. (Zorn, 2003: 152)

Il est vrai que Vernon Lee est experte dans la manipulation de l'esprit du lecteur. C'est ce que Zorn souligne dans la citation ci-dessus (« to keep Diones's ultimate identity in the dark. ») Et la théoricienne déduit que l'auteur termine sa nouvelle en l'ouvrant au choix d'interprétations multiples, et laissant intentionnellement le lecteur dans la perplexité (« this unsolved question ») En fait, Zorn souligne que le christianisme est en conflit avec le paganisme, à partir du moment où Eros entre en jeu : le *contemptus*

mundi trouve sa voie dans le *contemptus feminae*, pour diaboliser la femme : « Her body becomes the constant reminder of individual and collective repression. » Selon la théoricienne, le narrateur fait preuve de partialité envers Dionea, en l'associant uniquement à la figure démoniaque de la femme-serpent au regard méduséen, alors qu'il ne perçoit pas l'aspect humain de la jeune fille, associé à son amour de la nature et de toutes les créatures, à l'instar de St. François d'Assises. En effet, elle fait le constat suivant:

Her [Dionea's] natural sympathy with nature, symbolized by her entourage of white doves, suggests synecdochial identification with both Aphrodite and St. Francis. The two belief systems share symbolic meanings but they become incompatible when organised around the female body. *Does Dionea's sexuality obstruct our recognition of her St. Franciscan (male) spirit?* [...] She grows up in a community of St. Francis but her Franciscan attributes remain unrecognised. Ironically, Dionea's love of all creatures makes her a better ally of St. Francis than the *Convent's punitive regime*. (Zorn, 2003: 152. Nous soulignons.)

Vernon Lee met en évidence le manque de charité chrétienne de la part des religieuses du couvent à l'égard de l'orpheline (« the Convent's punitive regime »). Leur attitude condamne Dionea à la solitude. Ironiquement, l'image de la jeune fille est représentée comme celle d'une sorcière préparant des filtres d'amour qui ne sont pas toujours efficaces : « The priest has crusaded against her, and stones have flown at her as she went by from dissatisfied lovers [...]. The other day I determined to seek her and argue with her *on the subject of her devil trade*. » (Lee, « Dionea »: 87. Nous soulignons). De cette manière, Lee dévoile non seulement l'attitude injuste du prêtre envers Dionea mais aussi ses préoccupations d'ordre religieux. Notre point de vue peut être appuyé par Jean Pierrot : « Cette présence de Satan révèle sans aucun doute *une exaspération de l'inquiétude de caractère religieux* [...] dont les prémisses » remontent « aux années 1880. » (J. Pierrot : 115. Nous soulignons).

La fragmentation de l'identité chez Dionea est établie à travers le rejet par la société dont elle est victime : elle est traitée en paria et souffre de cette situation. Son amour de la nature (les plantes, la mer, et les colombes) lui apporte une certaine consolation. On peut alors relever un indice révélant l'aspect satirique de la nouvelle : les moines du village appartiennent à l'ordre de St. François d'Assise (« The Order of

St. Francis » [V. Lee, « Dionea » : 64]). Or, Lee cite ce saint⁵³⁹ en exemple, à cause de son amour de l'humanité et de son respect pour toutes les créatures (« to join in Francis of Assisi's *Laudes omnium creaturarum* » [V. Lee, « E. P. W » : 266]). Or, Dionea doit faire face aux préjugés des gens. C'est pour cette raison que Zorn s'étonne de la vision étroite des gens, dès qu'il est question de l'identité sexuelle de la femme (« Does Dionea's sexuality obstruct our recognition of her St. Franciscan (male) spirit ? »). Nous rappelons ici que le symbolisme de la colombe est dichotomique : elle a une valorisation positive (la pureté, dans la religion chrétienne) et une valorisation négative (l'érotisme, dans le paganisme [voir *supra* : 458-9]). Comme le souligne Zorn, la valorisation positive est associée à St. François d'Assise⁵⁴⁰, et la valorisation négative à Dionea, l'avatar d'Aphrodite.

Le regard féministe de Vernon Lee va au-delà de la vision des contempteurs de la féminité. La satiriste qu'est cette nouvelliste met en évidence l'idéologie sexiste du Docteur de Rosis. C'est en effet à travers le point de vue du Docteur de Rosis que le lecteur perçoit l'image déformée de Dionea, notamment « l'inquiétante étrangeté » qui se dégage d'elle. Et c'est aussi lui qui raconte comment Dionea est choisie comme modèle par Gertrude, la femme du sculpteur, Waldemar. Aussi, nous nous proposons de montrer comment l'auteur subvertit la théorie de Freud concernant l'aspect « inquiétant » de la femme.

4.3 – La déconstruction de la théorie freudienne de « l'inquiétante étrangeté » du féminin

A partir de l'analyse comportementale de Waldemar, nous montrerons comment Vernon Lee déconstruit la théorie freudienne de « l'inquiétante étrangeté » du féminin, en la transposant sur le plan de « l'inquiétante étrangeté » du masculin, chez ce personnage.

Avant la rencontre entre Waldemar et Dionea, le narrateur fournit au lecteur les traits dominants de la personnalité du sculpteur : « [...] that big lion Waldemar, with his odd eyes, as of some wild animal – odd, and, your Excellency remarks, not without a gleam of latent ferocity » (V. Lee, « Dionea » : 90). La perception du narrateur révèle ironiquement que Waldemar porte en lui les germes de sa propre tragédie. Tandis que

⁵³⁹ Saint François d'Assise est né en Ombrie (1182-1226).

⁵⁴⁰ Dans la religion chrétienne, les images représentent souvent St. François d'Assise entouré de colombes, volant librement dans la nature.

Zorn concentre son attention sur l'analyse du symbolisme des colombes, avec lesquelles joue Dionea, nous nous pencherons sur le symbolisme chthonien du lion. Selon Chevalier et Gheerbrant, le lion est perçu comme « le symbole d'une pulsion sociale pervertie : la tendance à dominer en despote, à imposer brutalement sa force » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 577). L'image d'Aphrodite est associée à celle des fauves, selon eux :

Le mythe d'Aphrodite pourrait rester un temps encore l'image d'une perversion, la perversion de la joie de vivre et des forces vitales, non plus parce que la volonté de transmettre la vie serait absente de l'acte d'amour, mais parce que l'amour lui-même ne serait pas humanisé : il resterait au niveau animal, digne de ces fauves qui composent le cortège de la déesse. Au terme d'une telle évolution, cependant, Aphrodite pourrait apparaître comme la déesse qui sublime l'amour sauvage, en l'intégrant à une vie vraiment humaine. (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 55. Nous soulignons.)

Aphrodite, « déesse qui sublime l'amour sauvage », symbolise les forces irrépessibles du désir passionnel qu'elle allume chez les vivants. Elle engendre donc une « perversion de la joie de vivre » qui se manifeste dans « l'acte d'amour », sous forme d'érotomanie et de nymphomanie⁵⁴¹. Dans « Dionea », l'héroïne éponyme possède tous les attributs d'Aphrodite: l'étrange beauté fascinante, la séduction, sa préférence pour les bouquets de myrte, et son attirance pour la mer, d'où elle vient. On en trouve des allusions dans la chanson qu'elle fait entendre à Waldemar : « Flower of myrtle ! My father is the starry sky ! The mother that made me is the sea. » (V. Lee, « Dionea »: 92). Vernon Lee privilégie ici le « champ symbolique [...] lieu propre à la multivalence », qui conduit le lecteur implicite à découvrir « la profondeur et le secret » du texte (Barthes, 1970: 23). En effet, l'auteur construit le monde imaginaire de Dionea, en utilisant des référents mythiques: Zeus, Dione, et Vénus (V. Lee, « Dionea »: 65). Le Docteur de Rosis pense que le scapulaire trouvé au cou de Dionea est un indice indiquant ses origines: son père serait bien Zeus et sa mère, Dione. Cet indice sert à renforcer « l'effet de réel » (Barthes).

⁵⁴¹ Dans sa fiction réaliste, *Miss Brown* (1884), nous avons déjà développé ce thème de la perversion sexuelle : l'érotomanie de Walter Hamlin et la nymphomanie de Sacha Elaguine (Voir *supra* : Partie II, chapitre 2). Rappelons aussi que c'est cette perversion que condamne Robert Buchanan, dans *The Fleshly School of Poetry*, publié en 1878 (Voir *supra* : Partie II, chapitre 2).

La chanson de Dionea confirme le point de vue du narrateur: « My father is the starry sky! ». C'est ce qu'écrit Eschyle dans *Héliades*: « Zeus est l'éther [...] Zeus est le ciel » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 1036)⁵⁴². D'autre part, Dionea fait aussi allusion à Dione, mère de Vénus (Voir *supra*: 460). Nous retrouvons cet indice dans sa chanson: « The mother that made me is the sea. » (V. Lee, « Dionea »: 92. Voir *supra*: 465). La mer est le « symbole de la dynamique de la vie [...]: lieu des naissances, des transformations et des renaissances » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 623). Or, Dionea a été découverte sur la plage de Porto Venere, alors qu'elle était une enfant (Voir *supra*: 457). C'est aussi pour cette raison que le narrateur conclut que Dionea est l'incarnation de Vénus, fille de Zeus et de Dione. Mais, comme il a été démontré, Jean-Louis Backès souligne qu'il y a « assimilation entre la Vénus italienne et l'Aphrodite grecque » (Voir *supra*: 460). Selon Chevalier et Gheerbrant, cette déesse « a partie liée avec les affects d'attraction voluptueuse et d'amour » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 1000).

Aux yeux du Docteur de Rosis, Dionea détient cette beauté maléfique qui fait d'elle une Femme fatale. Et il montre comment le magnétisme de Dionea s'exerce rapidement sur le sculpteur, malgré l'amour qu'il porte à sa femme: « The way in which he speaks to Dionea after hours of the most rapt contemplation of her is almost brutal in its coldness. And yet to hear him exclaim, 'How beautiful she is! Good God, how beautiful!' » (V. Lee, « Dionea »: 93). L'atelier de Waldemar est situé sur l'ancien temple consacré à Vénus. Le sculpteur est initié à l'occultisme, comme on le constate lorsque de Rosis lui montre un petit autel en marbre dédié à Vénus (« Venus, the mother of Love » [V. Lee, « Dionea »: 97]). Il l'examine tout en expliquant la fonction de cet objet à de Rosis:

« So, » he said, « this little cavity was to burn the incense in; or rather, I suppose, since it has two little gutters running into it, for collecting the blood of the victim? Well, well! They are wiser in that day, to wring the neck of a pigeon or burn a pinch of incense than *to eat their own hearts out, as we do, all along of Dame Venus.* » And he laughed, and left me with that odd *ferocious lighting-up of his face.* (V. Lee, « Dionea »: 97. Nous soulignons.)

Waldemar demande à de Rosis de lui prêter l'autel de Vénus. Tous les indices du sacrifice rituel sont ici rassemblés : « collecting the blood of the victim » ; « to eat their

⁵⁴² J. Chevalier et A. Gheerbrant citent Eschyle, *Héliades* (Fragment 70).

own hearts »). On note l'expression Waldemar teintée d'une sauvage cruauté, alors qu'il pense à « Dame Venus » (« that odd ferocious lighting-up of his face »). Et par la suite, le sculpteur se conduit d'une façon étrange. Il brûle des fagots de myrte et divers encens dans son atelier (« faggots of dry myrtle and heather [...] pine-cones, and of some resin [...] that smelt like incense » [V. Lee, « Dionea »: 101]). Le soir, il y travaille avec Dionea, à une heure tardive: « It happened last night [...]. About eleven the maids heard him come out and call Dionea to get up and come and sit to him. » (V. Lee, « Dionea »: 101). C'est au cours de cette soirée qu'a lieu le meurtre de Gertrude. La scène du crime contient tous les éléments de la violence. Sur l'autel de Vénus gît le fragile corps ensanglanté de la femme de Waldemar: « We found her lying across the altar, her pale hair among the ashes of the incense, her blood [...] trickling among the carved garlands and rams' heads, blackening the heaped-roses. » (V. Lee, « Dionea »: 102). Dionea a disparu du village, tandis que le cadavre de Waldemar gît au pied de la falaise du château :

The body of Waldemar was found at the foot of the castle cliff. Had he hoped, by setting the place on fire, to bury himself among its ruins, or had he not rather wished to complete in this way *the sacrifice, to make the whole temple an immense votive pyre* ? (V. Lee, « Dionea »: 102. Nous soulignons.)

Il s'agit bien d'un sacrifice rituel. Waldemar a allumé un bûcher funéraire, parce qu'il a fait un vœu : établir des relations entre lui et les dieux (« to make the temple an immense votive pyre »). Lorsque le Docteur de Rosis pénètre dans la pièce, une forte odeur d'encens s'en dégage: « He [Waldemar] must have collected all the roses about it, and thrown the incense upon the embers » (V. Lee, « Dionea »: 102). Or, l'encens a une dimension universelle et a partout la même valeur symbolique : « il associe l'homme à la divinité, le fini à l'infini, le mortel à l'immortel » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 403). Le texte leéen permet ainsi au lecteur de traverser un champ sémantique important : l'imaginaire se développe à travers l'exploration de la nuit et des ténèbres, l'attraction du mystère et du gouffre (« The body of Waldemar was found at the foot of the castle cliff. ») Cette séquence du bûcher funéraire révèle les fantasmes de Waldemar, qui désire communiquer avec les dieux et faire partie de leur monde. Aussi pouvons-nous dire avec Duperray que l'effet fantastique est établi sur « la manière dont

les fantasmes sont mis en scène bien plus que ces fantasmes eux-mêmes » (Duperray, 1990: 25).

En effet, Vernon Lee réussit à maintenir l'ambiguïté du récit en utilisant les stratégies propres à créer l'effet fantastique telles que la manipulation de l'esprit du lecteur et les « effets de reel », comme nous nous proposons de le démontrer. Ainsi, le lecteur reste perplexe devant le mystère qui s'installe à la fin du récit : Gertrude a-t-elle servi de victime propitiatoire, selon les rites barbares du temple de Vénus ? Waldemar a-t-il signé le pacte de sang avec le diable, ou bien Dionea est-elle la Lilith, ancêtre des vampires, qui peut prendre une forme humaine ou animale ? Et qui a tué Waldemar ? Ou bien s'est-il suicidé ?

L'étude comportementale de Waldemar a révélé le champ sémantique de la perversion, associé à celui de la violence : il s'agit de « la perversion de la joie de vivre et des forces vitales » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 55). En fait, nous décelons chez Waldemar tous les indices de « la possession dionysiaque »⁵⁴³. Pour cela, nous nous référons à Alain Moreau, dans son analyse de « Dionysos antique : l'insaisissable » :

Dionysos est d'abord et avant tout *dieu de la végétation*, dieu de la fécondité, *dieu chthonien*. Beaucoup de *cérémonies en son honneur* sont des *rituels destinés à célébrer le renouveau* [...]. *L'emblème de Dionysos est le thyrsé* [...], ou bien *une pomme de pin*. [...] Il est lié [...] aux déesses-mères de l'Orient et du monde égéen. [...] Il est le maître de la fécondité animale et humaine : ses compagnons et animaux favoris, satyres, boucs, ânes, taureaux, sont porteurs d'un phallus impressionnant. (Alain Moreau, dans Brunel 1988 : 452. Nous soulignons.)

Le « symbolisme chthonien » du lion (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 576) rapproche Waldemar de Dionysos, « dieu chthonien ». En effet, il a été démontré que le narrateur parle de ce personnage comme un être étrange: « that big lion Waldemar, with his odd eyes, as of wild animal [...] a gleam of latent ferocity » (V. Lee, « Dionea »: 90), voir *supra*: 464); « that odd spark of ferocity dilated in his eyes [...]; that odd ferocious lighting-up of his face » (V. Lee, « Dionea »: 97, voir *supra*: 466). Le narrateur met ainsi en relief l'animalité de Waldemar, perçue à travers ses instincts féroces, qui sont ceux des grands fauves (le lion en particulier). Ainsi, Vernon Lee manipule l'esprit du

⁵⁴³ Nous empruntons ces termes à Alain Moreau, dans son étude, « Dionysos antique : l'insaisissable », dans P. Brunel, 1988 : 452.

lecteur, afin de le motiver pour la suite du récit, axée autour de la personnalité de Waldemar. En effet, ce dernier a célébré une cérémonie en l'honneur de Dionysos : « Waldemar had [...] thrown into the blaze *quantities of pine-cones*. » (V. Lee, « Dionea » : 101-2. Nous soulignons). Il a brûlé du myrte, de la bruyère, et surtout des pommes de pin, « emblèmes » de Dionysos, selon A. Moreau. La symbolique de cette cérémonie nous est fournie par Alain Moreau, dans son étude du mythe de ce dieu grec : « les cérémonies en son honneur sont des rituels destinés à célébrer le renouveau » (A. Moreau, voir *supra* : 468). D'autre part, le théoricien met l'accent sur l'exaltation de la virilité de Dionysos, « maître de la fécondité animale et humaine », dont les « animaux favoris [...] sont porteurs d'un phallus impressionnant ». Selon lui, ils sont les victimes de choix pour les sacrifices faits en l'honneur de ce dieu. Aussi, nous ne pouvons pas ne pas associer cet aspect de Dionysos à celui que lui prête Ann-Déborah Lévy-Bertherat :

L'exaltation de la virilité est reprise, dans le culte, par la phallophorie. Mais le propre de Dionysos est de présenter de *la fécondité* une image entière, à la fois masculine et féminine : *il s'entoure de femmes dans son mythe comme dans son culte*. [...] Mais réduire Dionysos à ce rôle, ce serait l'amputer de toute *la part nocturne de son pouvoir*, car il est celui qu'Homère appelle *mainoménos* (le dément), *un dieu qui dérange, voire bouleverse l'ordre des choses*. (A.-D. Lévy-Bertherat, dans Brunel 1988 : 461. Nous soulignons.)

La théoricienne fait allusion au culte de Dionysos, dans la mythologie grecque. Mais elle met en relief la nature inquiétante de ce dieu, le *mainoménos* (Homère). La nuit est propice à ce culte. Précisément, dans la nouvelle de Vernon Lee, on remarque que Waldemar procède à la cérémonie rituelle pendant la nuit, compte tenu de « la part nocturne de son pouvoir » (« It happened last night [...]. About eleven, the maids heard him come out and call Dionea. » [V. Lee, « Dionea » : 101]. Voir *supra* : 467). La nouvelliste met en place une habile stratégie : Aphrodite (Vénus) est l'alliée de Dionysos pour entraîner Waldemar vers son fatal destin. Comme Dionysos, cette déesse « symbolise les forces irrépessibles de la fécondité » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 55). De cette manière, Vernon Lee semble adhérer à la philosophie d'Homère, dans *l'Iliade* : les dieux aveuglent ceux qu'ils veulent mener à leur ruine. Dans « Dionea », l'aveuglement de Waldemar est causé par son obsession pour la beauté de l'héroïne éponyme, ce qui le conduit à transgresser les lois naturelles.

Pour sa part, Suleiman parle d'expérience érotique transgressive, dans les termes suivants :

In eroticism, as in any transgressive experience, the limits of the self become unstable, 'sliding' [...]; the self-preserving husbandry of everyday life becomes subordinated to the excessive, quasi-mystical state we associate with religious ecstasy and generally with the realm of the sacred. (Suleiman, 1990 : 75)

Suleiman met en évidence la transgression de l'ordre naturel, établie lorsqu'un lien est créé entre le profane et le sacré (« the self-preserving husbandry of everyday life becomes subordinated to [...] the realm of the sacred. » La théoricienne met aussi l'accent sur l'impact considérable que cette transgression de l'ordre naturel exerce sur le psychisme humain : « the limits of the self become unstable, 'sliding' ». Précisément, dans « Dionea », l'écriture labyrinthique du fantastique de Vernon Lee est construite sur l'irruption du sacré dans le monde profane. Waldemar expérimente cet état « quasi-mystique » mentionné par Suleiman, ci-dessus. Comme il a été démontré, il a effectivement célébré une cérémonie en l'honneur de Dionysos (Voir *supra* : 468-9). Et cela a des répercussions sur sa vie : la férocité de ce personnage se déchaîne, et il bascule dans une folie meurtrière. Tout tourne au chaos. La cause de cette tragédie est le culte qu'il voue à Dionysos, « ce dieu sanguinaire, ce dieu de tragédie » (Alain Moreau, dans Brunel, 1988 : 447). Mais c'est l'innocente Gertrude qui est la victime de la folie de son époux. Comme l'a montré René Girard, dans *La violence et le sacré* (1972), la violence qui est liée au sacré n'est canalisée que par l'intermédiaire du sacrifice des innocents, le *pharmakos*, c'est-à-dire « la victime émissaire dont le sacrifice fonde le sacré » (Girard, 1972 : 118)⁵⁴⁴. Et Girard affirme que le sacré se manifeste comme s'il y avait une intervention surnaturelle, dans les religions sacrificielles des sociétés primitives : « le caractère sacrificiel », écrit-il, est d'ordre « rigoureusement rituel » (Girard, 1972 : 26). Il relève aussi « toutes les qualités qui rendent la violence terrifiante : sa brutalité aveugle, et l'absurdité de ses déchaînements » (Girard, 1972 : 17). C'est ce que l'on constate dans la nouvelle de Vernon Lee : Gertrude est décrite comme une femme très fragile et elle devient la victime propitiatoire choisie comme

⁵⁴⁴ « Dans le cas [...] du sacrifice humain, [...] il y a les prisonniers de guerre, il y a les esclaves, il y a les enfants et les adolescents non mariés, les individus handicapés, les déchets de la société, tel le *pharmakos* grec » (Girard, 1972 : 27). On peut aussi penser aux sociétés primitives des Aztèques, par exemple. Aujourd'hui, on brûle la victime émissaire factice, le Roi Carnaval.

pharmakos, par Waldemar (« His [Waldemar's] pale wife [...], ill, nervous » [V. Lee, « Dionea » : 89 et 96]). La preuve nous est fournie par le Docteur de Rosis décrivant les lieux du sacrifice: « We found her [Gertrude] lying across the altar [...], *her blood* – she had but little to give, *poor white ghost!* – *trickling* among the carved garlands. » (V. Lee, « Dionea » : 102. Nous soulignons). Le sang de Gertrude aurait-il servi à Waldemar, dans sa relation coupable avec une déesse, Dionea (Aphrodite/Vénus)? Dans « Dionea », la transgression des frontières (entre le réel et l'irréel, le rationnel et l'irrationnel, le visible et l'invisible, le « dit » et l'indicible) est ici un cas limite de la représentation.

Pour conclure ce chapitre, nous constatons que « Dionea » transporte le lecteur dans un univers onirique, entre Antiquité, romantisme et « Décadence ». La modernité de l'écriture de cette nouvelle réside à la fois dans son style et sa rhétorique. La fin de cette nouvelle est ouverte à des interprétations multiples. Concernant Dionea, l'énigme reste insoluble. Le lendemain de la trégédie, Dionea a disparu et aurait été aperçue à bord d'un bateau grec, couronnée de myrte, et entourée de ses colombes, chantant dans une langue inconnue. Mais comment accrédi-ter un narrateur peu fiable, tel que le vieux docteur de Rosis ? Il est certain que l'esprit du narrateur est perturbé, parce qu'il ressent cette impression de « l'inquiétante étrangeté du féminin », que Vernon Lee traduit à sa façon : « this vague we know not what » (V. Lee, Préface à *Hauntings* : vii). Sur le bateau grec, Dionea chante dans une langue inconnue (« singing words in an unknown tongue » [V. Lee, « Dionea » : 103]). Sans doute pense-t-il inconsciemment qu'il s'agit de l'immortelle Dionea (Aphrodite/Vénus) ou de Lilith, en exil sur la terre, ou de « Lady Isis », selon ses propres termes (V. Lee, « Dionea » : 99). Cela est fort possible, s'il considère avec Victor Hugo que « Lilith-Isis, l'âme noire du monde », est « une buveuse de sang » (Dumoulié, dans Brunel, 1988: 961). D'ailleurs, « Lady Isis » et « Father Zeus » font partie des déités païennes du futur essai du narrateur, dont le thème est « Les Dieux en exil » (« mechanically turning over the manuscript, the heap of notes of my poor, never-finished book on the Exiled Gods » [V. Lee, « Dionea » : 97]).

Dans « Dionea », Vernon Lee subvertit les textes baudelairiens et freudiens. En effet, si Baudelaire soutient que la femme est un « vil animal abominable », la nouvelliste montre que l'homme est un animal cruel (cas de Waldemar). Et en même

temps, elle subvertit les représentations négatives de la femme au regard méduséen, vouée par essence à la méchanceté, en donnant une représentation de l'homme au regard féroce, qui porte en lui les germes de la violence, Waldemar.

En conclusion de cette dernière partie (Partie IV), nous avons mis en relief l'écriture subversive de Vernon Lee, dans le fantastique moderne de ses trois nouvelles, « Prince Alberic and the Snake Lady », « Amour Dure », et « Dionea ». La thématique de la fragmentation de l'identité féminine et de la déconstruction de la théorie freudienne de la castration nous ont permis de les placer sous l'angle de l'écriture avant-gardiste, « l'écriture féminine ». L'auteur y critique la vision des écrivains, (particulièrement les écrivains décadents), qui voient en la femme le bouc émissaire de tous les maux de l'homme. C'est également ce qu'elle écrit dans « The Economic Parasitism of Women » :

I am [...] alluding [...] to the essayists, novelists, and dramatists who have taken place in modern life, and who have merely restated, in language [...] *the legend, or rather, alas ! the sociological fact, of the death and damnation of man's soul through woman.* (V. Lee, « E. P. W »: 282-3. Nous soulignons.)

Vernon Lee fait allusion à Schopenhauer, Baudelaire, Gautier, Nietzsche, Zola, parmi tant d'autres. Comme elle le souligne, l'image négative de la femme est représentée par les écrivains sexistes à travers « la légende » de la damnation de l'âme de l'homme par la femme. L'étude des trois nouvelles de Lee prouve que la théorie freudienne de la castration est un leurre. Sur ce point, nous nous référons à la pensée d'Hélène Cixous, corroborant celle de Vernon Lee: il suffit à la femme « de ne plus écouter les sirènes (car les sirènes, c'étaient les hommes) pour que l'histoire change de sens » (Cixous, 1975 : 47).

D'autre part, les quatre chapitres de la dernière partie de notre thèse ont éclairé au mieux l'odyssée scripturale entre romantisme et modernité, où nous a guidés Vernon Lee. C'est sous l'angle de la mythologie, de la science et de l'histoire, que nous avons présenté l'écriture leeiennne. Dans sa fiction fantastique, l'auteur exprime au mieux son opposition à l'idéologie sexiste, explorant les limites de la vérité narrative, en ré-écrivain l'histoire de la sexualité, autrement que dans les textes de Villon, Keats, Baudelaire, Gauthier, Swinburne, et Zola... Pour elle, déconstruire l'image de la femme

fatale (symbole de la beauté mauvaise) consiste à l'analyser diachroniquement (des mythes des origines à ceux de la période dite « décadente »). Elle s'est donné la mission de reconstruire l'identité sexuelle féminine : « To free us from the superstition that the present is the type of the eternal, and that our preferences of to-day are what decide the fate of the universe. » (V. Lee, « E. P. W »: 294). Outre les superstitions, Vernon Lee lève le voile sur certaines vérités scientifiques: par exemple, l'hystérie est jusque là considérée comme une maladie féminine, dans les travaux de Freud et ceux de Breuer, publiés en 1898, *Studien über Hysterie (Etudes sur l'hystérie)*, et *Über den Physiologischen Schwachsinn (De la débilité physiologique de la femme)*⁵⁴⁵. Aussi cette Victorienne choisit-elle de décrire l'attitude hystérique des hommes les conduisant à leur propre perte: Waldemar (dans « Dionea »), mais aussi William Oke (dans « Oke of Okehurst »), et Magnus (dans « A Wicked Voice »). L'écriture de Vernon Lee met un contre-poids au délire obsidional des « décadents ». Son oeuvre fait d'elle une « éminente Victorienne », témoin de son époque.

⁵⁴⁵ Nous nous référons à Bram Dijkstra, 1992:190. Pour une étude détaillée de l'hystérie chez la femme, issue des théories de Freud et de Breuer, voir l'analyse de B. Dijkstra, 1992: 190-5.

Conclusion

Vernon Lee:

une femme-écrivain à la croisée de deux siècles⁵⁴⁶

Cette étude a tracé l'odyssée scripturale de Vernon Lee, entre Romantisme et modernité, mais également notre propre odyssée cognitive. En effet, nous avons accepté son invitation à accéder à la grande sphère littéraire, afin de découvrir les secrets et les révélations de l'humanité : « Literature is the universal confidant, the spiritual director of mankind. » (V. Lee, *Words* : 107). A partir de ce moment, nous avons été hantés par les voix du passé, et en premier lieu, par celle de cette « éminente Victorienne ». Son œuvre est d'une richesse et d'une profondeur certaines.

Comme nous l'avons montré, l'esprit apollinien se conjugue constamment avec l'esprit prométhéen chez Vernon Lee. Elle a constamment le souci de se positionner de manière active dans la sphère du patriarcalisme dominant. Et c'est grâce à la hardiesse de son caractère et sa volonté indomptable qu'elle trouve enfin sa voie : au cours de sa longue carrière d'écrivain, son œuvre éclectique révèle une écriture reflétant sa personnalité et son style de vie, ainsi que ses préoccupations éthiques. Face au danger d'une époque de transition morale, elle plaide en faveur de l'établissement d'une moralité plus naturelle et plus spontanée du monde. Influencée par le romantisme, l'écriture leeiennne est avant tout une écriture favorable aux libertés individuelles. Sans aucun doute, nous pouvons saluer en elle l'âme romantique staëlienne:

Ce que l'homme a fait de plus grand, il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée. Les esprits médiocres sont, en général, assez satisfaits de la vie commune ; ils arrondissent pour ainsi dire, leur existence, et suppléent à ce qui peut leur manquer encore par les illusions de la vanité ; mais *le sublime de l'esprit, des sentiments et des actions, doit son essor au besoin d'échapper aux bornes qui circonscrivent l'imagination.* L'héroïsme de la morale, l'enthousiasme de l'éloquence, l'ambition de la gloire, donnent des

⁵⁴⁶ Cette expression est inspirée par l'essai de David Lodge, *The Novelist at the Crossroads* (1971).

jouissances surnaturelles qui ne sont nécessaires qu'aux *âmes exaltées et mélancoliques*, fatiguées de tout ce qui se mesure, de tout ce qui est passager, d'un terme enfin, à quelque distance qu'on se place. (Mme de Staël, *De la Littérature* (1800) Tome I : 11. Nous soulignons.)⁵⁴⁷

Nous reconnaissons en Vernon Lee cette âme romantique, « exaltée et mélancolique », mais à la fois active et dynamique de l'esprit apollinien, dans ses récits de voyage et ses *Studies of the Eighteenth Studies*, par exemple. Dans ces essais, Vernon Lee est la « voyageuse sentimentale » révélant une nouvelle vision de la littérature, où est exprimée une relation entre l'expérience locale et le monde extérieur, comme dans *De l'Allemagne* (1813) de Germaine de Staël. En outre, c'est à travers l'œuvre de cette post-romantique qu'est Vernon Lee que nous décelons « le sublime de l'esprit, des sentiments et des actions » dont « l'essor » échappe « aux bornes de l'imagination ». Ce propos de Madame de Staël met ainsi en relief la dimension prométhéenne que nous retrouvons chez Vernon Lee. C'est ce que le lecteur a découvert dans *Miss Brown* (la querelle de l'esthétisme), ou dans « Lady Tal » (l'expression de la différence et de l'affirmation de l'identité féminine), ou encore dans *Gospels of Anarchy* (« The Woman Question » développée dans « The Economic Parasitism of Women »).

D'autre part, ce sentiment de l'accomplissement de soi chez Vernon Lee est perçu à travers son œuvre – notamment dans *Ottolie* – où nous décelons « le premier principe de l'existentialisme » sartrien, à savoir que « l'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut [...] rien d'autre que ce qu'il se fait. » (Sartre [1946], 1996 : 29-30). Cette philosophie reflète parfaitement l'idéal de Vernon Lee:

When we are young [...], we are usually attracted by luxury and luxurious living. [...] But, as we reach maturity, we find that this is all delusion. [...] We learn that our assimilation of beauty [...] comes, taking us by surprise, in presence of hills, streams, memories of pictures, poets' words, and strains of music, which are not, and cannot be, our property. [...] Hence material possession has no aesthetic meaning. *We possess a beautiful object with our soul.* (V. Lee, *The Spirit of Rome*: 138-9. Nous soulignons.)

L'âme romantique de Lee est orientée vers la beauté, qui réside dans notre cadre de vie environnemental (« hills, streams, memories of pictures, poets' words, and strains of

⁵⁴⁷ Voir cette citation dans André Lagarde et Laurent Michard, 1953 : 19.

music »). Mais la beauté est surtout intérieure (« we possess a beautiful object with our soul »). L'empathie naturelle lie l'homme à son milieu, lorsqu'il est en contact avec le « Genius Loci ». Il a été démontré que ce lien se manifeste à travers l'ésotérisme, qui occupe une place majeure dans l'écriture de Lee. Cette sibylle qu'est Vernon Lee capte le fluide secret de ce « génie des lieux » dans des milieux privilégiés : la nature – (« the Forest of the Antonines » (V. Lee, *Genius Loci /E. W.* : 209-10. Voir aussi Partie I. Chapitre 1.4) – ou certaines villes comme Rome (« Rome is [...] an organic city, almost a living being, its *genius loci* no allegory, but its own real self. » [Lee, *The Spirit of Rome* : 28-9]). Elle possède « l'œil intérieur » qui fait d'elle cette sibylle (« the inner eye » [V. Lee, *Words* : 76]). De ce fait, elle appartient à la seconde génération des « merveilleuses prêtresses du *Genius Loci* », succédant ainsi à celle de « l'incomparable Mrs S. [Sargent] » (V. Lee, *Traveller* : 20-2).

C'est son intérêt pour l'ésotérisme qui la rapproche de Walter Pater, dans cette élévation de l'esprit orientée vers le spiritualisme mystique de Platon. Pater et Lee se reconnaissent également dans la philosophie de Wordsworth, dans sa conception de l'universalité et de la contemplation de la beauté. D'autre part, leurs théories sur les mouvements de la conscience, dans la perception esthétique, ont un point commun : « aesthetic responsiveness » (V. Lee, *The Beautiful* : 130). Ces théories font d'eux les représentants de l'esthétique moderne orientée vers l'anthropologie culturelle: l'étude de l'*anima* et du transcendantalisme platonique par Walter Pater, ainsi que l'étude de l'*Einfühlung* (l'empathie dans la perception esthétique) par Vernon Lee. En fait, ces deux éminents Victoriens partagent la quête du passé et du « nouveau », qui oriente leurs regards vers la modernité de l'écriture.

En premier lieu, notre étude a permis de cerner les bases sémantique et épistémologique du terme « modernité », dans la littérature de la « Décadence ». Effectivement, nous avons montré que ce concept est lié à la notion du « nouveau » : la modernité baudelairienne, celle des préraphaélites et des symbolistes (Gautier, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud...), et surtout la modernité dans l'écriture du réalisme psychologique (Vernon Lee, Thomas Hardy, Henry James, Oscar Wilde, par exemple). Il convient de souligner ici que notre analyse a permis de répondre positivement à la question fondamentale de Jean de Palacio, « Y a-t-il une écriture féminine de la Décadence ? (à propos d'une nouvelle de Vernon Lee », [1983]). Une des richesses de

l'écriture de Vernon Lee vient du fait qu'elle utilise plusieurs codes littéraires simultanément : ceux du réalisme, des symboles, et de l'ironie (comme dans *Miss Brown*, et « Lady Tal »). Notre étude a permis de montrer l'originalité de son écriture, par rapport à celle d'autres femmes-écrivains de son époque. Elle réside en deux points : son intérêt pour la psychologie (la « New psychology ») et la linguistique, d'une part, sa conception d'une écriture féminine qui anticipe l'écriture postmoderne, d'autre part. Vernon Lee appartient à la génération des « filles de la décadence », maillon manquant dans « la généalogie du modernisme », selon Showalter. La querelle de l'esthétisme a montré qu'elle considère l'écriture comme le ferment permettant de lier l'art à la vie. A la croisée de deux siècles, Vernon Lee porte un regard neuf sur le progrès et l'évolution des mentalités. Précisément, on remarque la porosité entre l'art et la vie, dans toute son oeuvre :

I have just dealt, discussing *whether*, and *how*, writing can be taught. There remains another, a far graver one, at least to my present thinking. It concerns the relations, not of words to one another nor of Writers and Readers to words, but, owing to the nature of that, the relation both as it is and as it should be, of writing to life. (V. Lee, *Words*: 302)

Art et Vie: Vernon Lee établit la relation dialogique entre faits et fiction (« the relation [...] of writing to life »). Le contenu de sa fiction traite de l'histoire de l'humanité, où la femme ne devrait plus être considérée comme inférieure à l'homme. Enracinée dans la fin du dix-neuvième siècle, l'œuvre de Vernon Lee révèle l'interaction entre la littérature et l'éthique pour créer une dynamique de la vie. Dans cette période esthétisante à l'extrême, elle donne la priorité à une philosophie axiologique : le sentiment du beau ne peut être dénaturé par la vision étroite des esthètes « décadents » (Baudelaire, Gautier, Swinburne, et les préraphaélites en particulier). Comme il a été démontré, l'homme peut se transcender grâce à sa quête de la beauté et de la vérité : « Art in general has a definite function in our lives. » (Lee, *Belcaro* : 247). Dans son engagement, Lee appuie son étude sur la sociologie, la psychologie, la psychanalyse, et la science du langage, mettant ainsi en relief une écriture orientée vers la modernité, au carrefour des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

Aussi sommes-nous en droit de penser que l'humanisme libéral de Lee s'inscrit dans le droit fil de la pensée de Sartre, à savoir que « l'existentialisme est un humanisme »:

Je construis l'universel en me choisissant ; je le construis en comprenant le projet de tout homme, de quelque époque qu'il soit. Cet absolu du choix ne supprime pas la relativité de chaque époque. Ce que l'existentialisme a à cœur de montrer, c'est la liaison du caractère absolu de l'engagement libre, par lequel chaque homme se réalise en réalisant un type d'humanité, engagement toujours compréhensible à n'importe quelle époque et par n'importe qui, et la relativité de l'ensemble culturel qui peut résulter d'un pareil choix. [...] Et il n'y a aucune différence entre être un absolu temporellement localisé, c'est-à-dire qui s'est localisé dans l'histoire, et être compréhensible universellement. (Sartre, [1946], 1996 : 61-2. Nous soulignons.)

L'œuvre de Vernon Lee est la signature de son engagement, perçu à travers sa quête de la vérité et de la justice. Cette théorie trouve écho chez Jean-Paul Sartre dans des textes tels que la présentation des *Temps Modernes* (revue fondée en 1945), ou *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Dans le premier essai, il affirme que l'écrivain est témoin de son époque, et que par conséquent, ce dernier doit s'inscrire dans l'histoire, en assumant sa part de responsabilité, comme ont pu le faire Voltaire, dans le procès de Calas, ou Zola, dans l'affaire de Dreyfus, ou encore Gide, dans l'administration du Congo. Ces écrivains ont dénoncé les dénis de justice dont ils ont été les témoins. C'est pour cette raison que Sartre conclut, dans le second essai, que « la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent » (Sartre, [1948], 2008: 30)⁵⁴⁸. C'est précisément cette philosophie sartrienne que l'on perçoit dans l'écriture de Vernon Lee, en particulier dans *Miss Brown*, roman-phare sur la réalité de la condition féminine. En effet, l'auteur explore l'image de la femme, dans la société victorienne de la fin-de-siècle « décadente » – notamment celle de la jeune gouvernante, Anne Brown – ainsi que les divisions internes entre les classes sociales qui s'opposent.

Il convient de souligner le rôle important de la réception d'une œuvre par le public, et surtout par les critiques littéraires. Elle dépend du lieu et de l'époque où elle prend place. Comme il a été démontré, la publication de *Miss Brown* de Vernon Lee soulève une véritable polémique, en 1884. Il en a été de même lors de la parution de l'ouvrage de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, en 1949, si l'on en juge selon l'article de Sylvie Chaperon : « Dès sa sortie en 1949, *Le Deuxième sexe* fait bruyamment parler de lui. Les grandes revues intellectuelles lui consacrent leur

⁵⁴⁸ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Paris : Editions Gallimard, 2008.

chronique littéraire. [...] Rarement un livre écrit par une femme sur les femmes aura suscité tant de débats passionnés. C'est que Simone de Beauvoir met à mal quelques-uns des consensus sacrés de son temps »⁵⁴⁹. Critiqué en 1949, cet essai est aujourd'hui considéré comme l'œuvre-phare du mouvement féministe, en France et aux Etats Unis⁵⁵⁰.

De toute évidence, Vernon Lee est consciente que la mission de l'écrivain est de participer à l'évolution des mentalités. Nous avons effectivement démontré qu'elle est le témoin de son époque, que ce soit dans sa fiction réaliste ou dans sa fiction fantastique, où elle donne une voix à ses personnages féminins, Anne Brown, Lady Tal, et Medea da Carpi (dont le porte-parole est Spiridion). Aussi pouvons-nous dire que son message trouve écho chez Italo Calvino (1923-1985), dans *La Machine Littérature* (1984)⁵⁵¹ : « la littérature est nécessaire à la politique avant tout *lorsqu'elle donne une voix à qui n'en a pas, lorsqu'elle donne un nom à qui n'a pas de nom*, et spécialement à ce que le langage politique exclut ou cherche à exclure » (Calvino, 1984 : 81. Nous soulignons). Effectivement, Calvino souligne l'influence « intentionnelle » de la littérature dont « la création » trouve sa source, en amont, dans les « modèles-valeurs qui sont en même temps esthétiques et éthiques », et aboutit, en aval, à un « projet d'action, spécialement politique », et aussi à « une prise de conscience » chez le lecteur (Calvino, 1984 : 81-3). Notre étude a montré que c'est la voie suivie par Vernon Lee, qui se fait l'avocate de la cause féminine. A juste titre, nous notons qu'elle adhère au point de vue de la première femme à être élue comme membre de la « Royal Geographical Society », Isabella Lucy Bird (1831-1904)⁵⁵², qui croit au pouvoir mental des femmes (« She [Isabella Bird] still held that women's mission was to civilise men. » Perkin, 1989 : 244).

En fait, l'évolution des mentalités est perçue à travers l'écriture d'une époque donnée. L'éthique est indissociable de l'histoire de l'humanité selon Vernon Lee, qui applique la méthode de l'historicisme dans son écriture fictionnelle, comme on a pu le

⁵⁴⁹ S. Chaperon, « *Le deuxième sexe*, en héritage » (<http://www.monde-diplomatique.fr/1999/01/CHAPERON>)

⁵⁵⁰ *Le deuxième sexe* de S. de Beauvoir fait l'objet d'étude des critiques féministes anglo-américaines, notamment de Kate Millet, dans *Sexual Politics* (1969). Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1986.

⁵⁵¹ I. Calvino, *La Machine littérature* (1984). Paris : Editions du Seuil, 1984.

⁵⁵² I. L. Bird est née à Boroughbridge, dans le Yorkshire. Très indépendante, elle voyage en Amérique, en Australie, et en Asie. Elle est exploratrice et écrivain.

constater dans « Amour Dure ». Mais elle jette également un regard nouveau sur l'histoire dans *The Countess of Albany*, et *Louis Norbert*. C'est aussi ce que pense Zorn: « Lee's historical arguments ties in with innovative trends in historical scholarship from the second half of the nineteenth century. » (Zorn, 2003: 31). En ce sens, nous pouvons dire que Vernon Lee fait écho à Victor Hugo : « Le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire » (V. Hugo, [1872], 2001 : 60)⁵⁵³. Cela permet à cette Victorienne de mettre en pratique les modalités nouvelles d'un style, ou plus précisément la restylisation du féminin, dans les trois nouvelles où elle expose la fragmentation de l'identité féminine, « Prince Alberic and the Snake Lady », « Amour Dure », et « Dionea ». Vernon Lee démontre ainsi que la fragmentation de l'identité est causée par les préjugés tenaces, les erreurs de jugement, et les tensions au sein de la société.

Pour cette « New Woman » écrivain, l'histoire est un palimpseste, où la culture est perméable aux faits du passé et à ceux du présent. Transgressant les frontières érigées entre l'histoire des idées et des représentations, elle jette un regard audacieux sur les clichés de notre culture. Le débat sur la féminité, tel qu'il est soulevé dans l'écriture leeienne, est parfaitement intégré dans l'historiographie de l'Angleterre du XIX^{ème} siècle. L'écriture de Vernon Lee permet de jeter un regard sur les faits du passé, voire des impasses, considérant l'opposition épistémologie/ontologie, comme dans *The Countess of Albany*, ou « Amour Dure », ou « Prince Alberic and the Snake Lady », par exemple. La quête de cette « éminente Victorienne » est la vérité et la reconnaissance des valeurs morales (notamment son éthique concernant la vision du monde et de l'Histoire). Cette quête axiologique peut être éclairée par son écriture de *Proteus, or the Future of Intelligence* (1925), un traité philosophique plein d'esprit. Le mot « Proteus », dit Vernon Lee, est choisi parmi les titres classiques de la mythologie, et pourtant, il a un point commun avec la réalité :

Described by Virgil, Proteus is to me one of the engaging figures of mythology [...]. Proteus, *multiform and ever-elusive*, represents that which Intelligence (lighter equipped than specialized Intellect for such rapid hunts) can sometimes catch sight of, for however brief a contact, sometimes even clutch. *Proteus, in my mythology, is the mysterious whole which we know must exist, but*

⁵⁵³ V. Hugo. *Préface de Cromwell* (1872). Paris : Larousse/VUEF, 2001.

know not how to describe: Reality. For, whatever else we may believe it to be, Reality, when thus partially revealed, is never twice the same. [...] *Proteus is there at that eternal game of his: changing his aspects, perpetually*, whether you watch him or not. (V. Lee, *Proteus*: 5-9. Nous soulignons.)

La problématique de ce traité est axée autour de la relativité de la vérité et du savoir (« Reality [...] is never twice the same »). En effet, la « Réalité » est difficile à saisir, comme Proteus (« multiform and ever-elusive »). Et par conséquent, seule l'intelligence et la logique peuvent nous sauver du danger que sont les déviations dogmatiques (certaines institutions religieuses, notamment l'Eglise catholique), les déviations socio-culturelles (le préraphaélisme), et des dérives scientifiques inspirées par le darwinisme. Vernon Lee montre ainsi comment la femme a été prise au piège de la féminité, à travers des discours qui ont présidé à cette mascarade de la sexuation. La pensée de cette Victorienne est avérée juste au XX^{ème} siècle, si l'on pense à l'exploration des mythes par Jeanette Winterson, visant à déconstruire la vision androcentrique du monde, dans *Boating for the Beginners* (1985)⁵⁵⁴ par exemple : « What remains true is the potency of the myth. Myths hook and bind the mind because at the same time they set the mind free : they explain the universe allowing the universe to go on being unexplained [...] in our twentieth-century. » (Winterson, [1985], 1999: 66). Par un travail sur l'historicité des textes et une textualisation de l'Histoire, le « New Historicism » – qui se développe dans les années 1960 à 1980⁵⁵⁵ – met l'accent sur l'extrême altérité et l'étrangeté du passé.

A travers la philosophie humaniste de Lee, nous constatons que le progrès et la littérature sont intimement liés, dans une perspective diachronique perçue à travers l'évolution de l'Histoire. Cette Victorienne s'inscrit déjà dans la modernité, grâce à son écriture avant-gardiste, où nous avons noté un élan transdisciplinaire. En effet, comme il a été démontré, l'écriture leenienne est une écriture d'anticipation vers le modernisme et le postmodernisme. C'est l'écriture subversive de Vernon Lee qui nous a permis de montrer le lien existant entre « la crise de Victorianisme » de la fin du XIX^{ème} siècle (S. Ledger et S. MacCracken) et la « crise épistémologique » (A. Jardine) de la fin

⁵⁵⁴ J. Winterson, *Boating for Beginners* (1985). London: Vintage, 1999.

⁵⁵⁵ C'est sous l'impulsion de la Nouvelle Ecole de critique littéraire américaine que se développe le « New Historicism », avec Stephen Greenblatt, (*Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago : Chicago University Press, 1960) et Thomas Brook (*The New Historicism and Other Old-fashioned Topics*. Princeton : Princeton University Press, 1991).

du XX^{ème} siècle. Grâce à l'éclairage des critiques postmodernes, nous avons pu mettre en évidence la modernité de « l'écriture féminine » de Vernon Lee (Déconstruction et subversion). Loin d'être utopiques, les solutions qu'elle propose pour régler « la Question de la Femme » sont aujourd'hui réalisées, notamment la liberté dans le mariage, le droit de vote et la parité sociale. Mais le combat des femmes continue, puisque ces droits ne sont pas toujours respectés.

Nous avons démontré que les bases sémantique et épistémologique du terme « modernité » incluent le modernisme et le postmodernisme, étant donné qu'il n'y a pas une réelle délimitation entre ces concepts (« To talk of post-modernism is to imply that modernism is over and done with. This is not so. There never is a neat demarcation line. » (Cuddon, 1992 : 734]). Nous avons considéré que le point de vue de Cuddon, construit dans la même logique que celle d'Alice Jardine, est tout à fait pertinent. En fait, ces théoriciens attirent l'attention sur la continuité du mouvement avant-gardiste de la fin du XIX^{ème} siècle, établi par les « New Women » (Vernon Lee, Charlotte Perkin Gilman, Olive Schreiner, George Egerton, Mona Caird, Michael Field (Katherine Bradley), Elisabeth Robbins Pennell, Kate Chopin...), dont l'influence se fait encore sentir dans le mouvement avant-gardiste du XX^{ème} siècle (« the *new avant-garde* » Cuddon, 1992 : 734), avec Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray...

De toute évidence, le féminisme est au cœur de la fiction de cette New Woman écrivain qu'est Vernon Lee. Si Anne Brown et Lady Tal ont pour ancêtres la majestueuse Hermione, telle qu'elle est dépeinte par Shakespeare (*The Winter's Tale*, 1611), ou bien la talentueuse Moll (*Moll Flanders*, 1722) de Defoe, ou encore la raisonnable Elizabeth de Jane Austen, dans *Pride and Prejudice* (1813), leur descendance est assurée, par exemple, par Fortuna, l'héroïne de *Sexing the Cherry* (1989), de Jeanette Winterson⁵⁵⁶.

De Vernon Lee à Jeanette Winterson, nous assistons ainsi à une poétique de la « différance » (Derrida). Le texte est ancré dans une réalité historique, mais aussi dans

⁵⁵⁶ J. Winterson, *Sexing the Cherry* (1989). London : Ed. Vintage, 1996. Ce roman est construit sur des emprunts à la tradition folklorique des contes de fées. Fortunata est la douzième princesse, qui se révolte contre l'ordre établi, en essayant constamment d'échapper à l'assignation à résidence, lot naturel de toutes les femmes. A travers un regard satirique, Fortunata s'interroge sur la réalité du monde qui l'entoure, et sur la place qu'elle occupe dans la société. Par conséquent, le combat contre la mascarade de la sexuation et pour la libération de la femme reste toujours la problématique des auteurs féminins contemporains.

l'idéologie dominante. La ré-écriture textuelle permet à l'écrivain de présenter un nouveau champ de réflexion sur la vie, placé sous le signe de la communication et de la vérité. Cela permet d'examiner (voire ré-examiner) les techniques narratives et de dépasser l'illusion du réalisme. Chez Doris Lessing, ou Angela Carter, ou Jeanette Winterson, ou encore Marina Warner, par exemple, il y a en fait une volonté de réintroduire l'éthique dans l'écriture postmoderne, comme « acte de langage » (sémantique et pragmatique)⁵⁵⁷. La valeur argumentative de leurs énoncés ouvrent de nouvelles voies scripturales à la revalorisation, voire un autre positionnement de la femme (sujet et non objet), au commentaire de son milieu environnemental, et à la révision du passé historique. Leur écriture féminine postmoderne est un continuum dans la généalogie du modernisme, de la fin du XIX^{ème} siècle au XX^{ème} siècle. C'est en ce sens que David Lodge parle du « romancier à la croisée des chemins » (*The Novelist at the Crossroads*).

Pour conclure notre thèse, il convient de souligner que les domaines exploités par Vernon Lee sont très variés. Outre les études sociologiques, d'autres pistes pourraient être exploitées pour montrer la modernité de son écriture et aussi son humanisme libéral (« Vernon Lee's politics were liberal. » [Gunn, 1964 : 202]). En effet, elle s'intéresse à la défense du pacifisme et de l'environnement. Pacifiste convaincue, elle se lance dans une plaidoirie en faveur de la paix, dans *The Ballet of the Nations* (1915) et *Satan the Waster : A Philosophical War Trilogy* (1920). Mais en cette période de guerre, son pacifisme est incompris, ce qui lui vaut bien des antipathies, et même la perte de certaines amitiés, comme le prouve la lettre que lui adresse Mme A. Bulteau (Gunn, 1964 : 204-5). Vernon Lee écrit également un traité de philosophie, sur l'histoire et les perspectives intellectuelles, dans *Proteus : or The Future of Intelligence* (1925). Son amour de la nature est particulièrement ressenti dans *The Golden Keys* (1925).

L'écriture de Vernon Lee a longtemps été méconnue pour des raisons idéologiques : son œuvre a été longtemps « négligée », voire « oubliée » (Showalter). Et c'est en 1924 qu'elle trouve enfin sa place dans « l'histoire de l'écriture », lorsqu'elle reçoit une reconnaissance académique de l'Université de Durham, qui lui attribue le titre suivant : « The honorary degree of Doctor of Letters » (Gunn, 1964 : 321). Bien

⁵⁵⁷ M.-N. Gary-Prieur, *Les termes clés de la linguistique*. Paris : Editions du Seuil, 1999 (p. 6-7).

que tardive, cette reconnaissance apporte du baume au cœur de Vernon Lee, qui la trouve « doubly sweet » (Gunn, 1964 : 321). La littérature, levant le voile du non-dit, reste le gardien des valeurs de l'humanité perçues à travers la culture des peuples. Notre thèse permet de joindre notre voix à celles de tous ceux qui plaident la cause de Vernon Lee : Peter Gunn, Vineta Colby, Catherine Rancy, Showalter Elaine, Christa Zorn, Talia Shaffer, Kathy Alexis Psomiades, Catherine Maxwell et Patricia Pulham, Sophie Geoffroy ... D'ailleurs, Lee a le pressentiment que son œuvre passera à la postérité, et le temps lui donne raison : « Vernon Lee said of herself that she had been born before her time. » (Gunn, 1964: 4). L'œuvre de cette « Eminente Victorienne » mérite une franche reconnaissance. Vernon Lee entre au XX^{ème} siècle, où elle y trouve sa place. Des voix prophétiques le lui ont prédit, par exemple celle de Roger Fry, deux ans avant sa mort: « You've never had the reputation you deserve, but no doubt it'll come » (R. Fry, dans Zorn 2003 : 10). Selon Zorn, il manifeste ainsi sa reconnaissance envers elle: « Roger Fry [...] felt indebted to her [Vernon Lee's] pioneering work in aesthetics. » (Zorn, 2003: 10)⁵⁵⁸.

Vernon Lee est un écrivain exceptionnel. Notre thèse lui a rendu un sincère hommage pour son immense culture, sa vivacité, sa curiosité d'esprit, et son énergie.



⁵⁵⁸ C. Zorn se réfère à l'essai de Roger Fry, *Vision and Design*. New York: Meridian Books, 1956 (Zorn, 2003: 200).

BIBLIOGRAPHIE

I – Sources primaires⁵⁵⁹

Ouvrages fondamentaux de Vernon Lee

Essais

- **Studies of the Eighteenth Century in Italy*. London: W. Satchell and Co., 1880.
- *Belcaro: Being Essays on Sundry Aesthetical Questions* (1881). London: T. Fisher Unwin, 1887 (A new edition).
- **Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance* (1884). London: T. Fisher Unwin, 1885.
- *Baldwin: Being Dialogues on Views and Aspirations*. London: T. Fisher Unwin, 1886.
- *Juvenilia: Being a Second Series of Essays on Sundry Aesthetical Questions*. London: T. Fisher Unwin, 1887.
- *Althea: A Second Book of Dialogues an Aspirations and Duties* (1893). London: Osgood, McIlvaine & Co., 1894.
- *Renaissance Fancies and Studies: Being a Sequel to Euphorion*. London: Elder & Co., 1895. Rpt. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1977.
- *Limbo and Other Essays* (1897). London: Grant Richards, 1897.
Source électronique : <http://www.Victorian Women Writers Library Project.htm>
(Transcription de l'ouvrage publié par Grant Richards, 1897).
- **Genius Loci: Notes on Places*. London : Grant Richards, 1899.
- * *Genius Loci and the Enchanted Woods*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1906.
- **Hortus Vitae and Limbo*. Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1907.
- *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies*. London: Adelphi Terrace, 1908.
- **The Spirit of Rome and Laurus Nobilis* (1906). Leipzig: Bernhard Tauchnitz ed, 1910.

⁵⁵⁹ Les ouvrages marqués d'un astérisque sont mis à la disposition du public, à la bibliothèque du British Institute de Florence. Leurs références sont citées avec l'autorisation de l'archiviste, April Child.

- **Beauty & Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*, by Vernon Lee and C. Anstruther-Thomson. London: John Lane, The Bodley Head, 1912. New York: John Lane, 1912.
- **Introduction to Mnemic Psychology* by Richard Semon (11-53). Translated from the German by Bella Duffy. London: George Allen & Unwin, 1923.
- **Vital Lies: Studies of Some Varieties of Recent Obscurantism*. London: John Lane, The Bodley Head, 1912.
- **The Beautiful: an Introduction to Psychological Aesthetics*. Cambridge: University Press, 1913.
- *Satan the Waster. A Philosophic War Trilogy* (1920). London: John Lane, The Bodley Head, 1920. New York: John Lane, 1920.
- **The Sentimental Traveller. Notes on Places* (1908). Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1921.
- **The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology* (1923). Nebraska: The University of Nebraska Press, 1968 (From the 1927 edition published by John Lane, London).
- **The Tower of the Mirrors and Other Essays on the Spirit of Places*. Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1922.
- **Proteus or the Future of Intelligence*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1925.
- ** Introduction to Art & Man : Essays & Fragments* by Clementina Anstruther-Thomson. London : John Lane, the Bodley Head, 1924.
- **The Golden Keys*. Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1925.
- *A Vernon Lee Anthology*. New York: Folcroft Library Editions, 1977 (Reprint of the Selections from the earlier works, edited by Irene Cooper Willis. London: John Lane, The Bodley Head, 1929)
- *Music and Its Lovers: An Empirical Study of Emotional and Imaginative Responses to Music*. London: G. Allen and Unwin, 1932.

Nouvelles

- Vernon Lee. *The Prince of the Hundred Soups*. London: T. Fisher Unwin, 1883.
- *Ottilie: An Eighteenth-Century Idyll*. London T. Fisher Unwin, 1883.

- *« Amour Dure », « Dionea », « Oke of Okehurst » (or « The Phantom Lover »), and « A Wicked Voice », in *Hauntings: Fantastic Stories* (1890). London: John Lane, The Bodley Head, 1906. New York: John Lane, 1906.

-* « Lady Tal », « A Frivolous Conversation », « A Wordly woman », « The Legend of Madame Krasinska », in *Vanitas: Polite Stories*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1911.

- *« Prince Alberic and the Snake Lady », « Pope Jacynth », « A Wedding Chest », « St. Eudaemon and His Orange-Tree », « The Featureless Wisdom », « Ariane in Mantua », in *Pope Jacynth* (1904). Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1906.

- * « Prince Alberic and the Snake Lady », « A Wedding Chest », « Amour Dure », « A Wicked Voice », « The Legend of Madame Krasinska », « The Virgin of the Seven Daggers ». In *Supernatural Tales*, edited by I. Cooper Willis. London: Peter Owen, 1987.

- « The Doll », « The Gods and Ritter Tanhûser », « Marsyas in Flanders », « The Virgin of the Seven Daggers », and « Winthrop's Adventure », in *For Maurice: Five Unlikely Stories* (1927). New York: Arno Press, A New York Times Company, 1976 (Reprint of the 1927 ed. Published by J. Lane, London.)

Romans

- **The Countess of Albany*. London: W. H. Allen & Co., 1884.

- *Miss Brown* (In three volumes). Edinburgh and London: Blackwood and Sons, 1884.

- **Louis Norbert: A Two-Fold Romance*. Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1920.

Articles écrits par Vernon Lee dans des revues

- « The Artistic Dualism of the Renaissance », in *The Contemporary Review*, September 1879, pp. 44-65.

- « Psychologie d'un Ecrivain sur l'Art (Observation personnelle) ». *Revue Philosophique*, Tome LVI (Septembre 1903): pp. 225-254.

- « The House with the Loop-holes », in *Life and Letters*, Aug. 1930: pp. 69-84.

Correspondance

- *Vernon Lee's Letters*, with a preface by Irene Cooper Willis [ed.]. London: privately printed, 1937.

Traductions françaises des ouvrages de Vernon Lee

- Desforges, Michel. *Alice Oke* (Titre original : *A Phantom Lover. A Fantastic Story* [1886]). Toulouse : Editions Ombres, 1990.

_____ *Antonio Vivarelli : portrait imaginaire d'un chanteur italien du XVIII^{ème} siècle* (Traduction et présentation de *An Eighteenth Century Singer : An Imaginary Portrait* [1891]). Toulouse : Editions Ombres, 1993.

- Geoffroy-Menoux, Sophie. *La Voix Maudite* (Traduction et présentation de trois nouvelles de Vernon Lee : *Winthrop. Fantaisie Musicale* (Titre original : *Winthrop's Adventure* [1874-1881]) ; *La Voix Maudite (A Wicked Voice* [1890]) ; *La Vierge aux Sept Poignards (The Virgin of the Seven Daggers* [1889-1909]). Rennes : Terre de Brume, 2001.

_____ « La poupée » (Titre original : « The Doll », 1899), dans *Le visage vert ; anthologie fantastique*, n° 10, Paris : éditions Joelle Losfeld, 2001, pp : 82-91.

Voir aussi http://www.oscholars.com/sibyl/one/la_poupée.htm

- Leroy, Eugène-Bernard (Dr), *Les Mensonges Vitaux : Etudes sur quelques Variétés de l'Obscurantisme Contemporain* (Titre original *Vital Lies*, 1912). Paris : Librairie Félix Alcan, 1921.

- Noufflard, Berthe. *Etudes & Réflexions sur l'Art*. Traduction de *Renaissance Fancies and Studies* (1895). Paris : Editions Corrêa, 1938.

- Patricia Grondin, *Les Dieux et Ritter Tanhäuser*. Traduction et Commentaire littéraire de *The Gods and Ritter Tanhäuser* (1927). Mémoire de Maîtrise sous la direction de Madame Geoffroy-Menoux. Université de la Réunion, octobre 1998.

- Richter, Anne. « La Voix maléfique » (Titre original : « A Wicked Voice »), dans *Le Fantastique féminin, d'Anne Radcliffe à Patricia Highsmith*. Paris : Editions Complexe, 1995.

II – Sources secondaires

1 – Etudes critiques de l'oeuvre de Vernon Lee

Biographies

- Gunn, Peter. *Vernon Lee : Violet Paget, 1856-1935*. London : Oxford University Press, 1964.
- Colby, Vineta. *Vernon Lee. A Literary Biography*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003.
- Kandola, Sondeep. *Vernon Lee*. Tavistock : Northcote House, « Writers and their Works » Series, 2004.
- Zorn, Christa. *Vernon Lee: Aesthetics, History & the Victorian Intellectual*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2003.

Ouvrages de critique

- Fraser, Hilary. *The Victorians and Renaissance Italy*. Oxford: Blackwell publishers, 1992. (Voir l'étude critique de deux ouvrages de Vernon Lee: *Euphorion : being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance*, 1884), et *Renaissance Fancies and Studies: being a Sequel to 'Euphorion'*, 1895).
- Gardner, Burdett. *The Lesbian Imagination (Victorian Style): A Psychological and Critical Study of Vernon Lee*. (Originally presented as the author's doctoral thesis. Harvard University, 1954). New York and London: Garland Publishing, Inc., 1987.
- Grondin, Patricia, « The Gods and Ritter Tanhäuser (1927) de Vernon Lee: Traduction et Commentaire Littéraire ». Mémoire soutenu pour l'obtention d'une Maîtrise en Traduction Littéraire, à l'Université de La Réunion, sous la direction de Madame Geoffroy-Menoux, Octobre 1998.
- Guerdin Stéphanie, « Time and Art in Vernon Lee's Prince Alberic and the Snake Lady and the Virgin of the Seven Daggers ». Maîtrise d'études Anglophones, sous la direction de Madame Menoux, professeur à l'Université de la Réunion, Septembre 2001.
- Kane, Mary Patricia. *Spurious Ghosts : the Fantastic Tales of Vernon Lee*. Rome : Carocci, 2004.

- Maxwell, Catherine and Patricia Pulham (Editors). *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave MacMillan, 2006.
- Pulham, Patricia. *Grown-up Toys : Aesthetic Forms and Transitional Objects in Vernon Lee's Supernatural Tales*. University of London, 2001. (Thèse de doctorat).
 _____ *Art and the Transitional Object in Vernon Lee's Supernatural Tales*. Aldershot and Burlington, VT: Ashgate, 2008.
- Rancy Catherine. *Fantastique et Décadence en Angleterre, 1890-1914*. Paris : Editions du CNRS, 1982. (Voir Chapitre V. « Etude d'un cas: Vernon Lee [1856-1935]: pp. 142-157).
- Thue-Tun, Carmen. « Mythes, Pouvoir et Images de la Femme dans *Miss Brown* (1884) de Vernon Lee ». Mémoire présenté en vue de l'obtention du DEA, sous la direction de Mme le Professeur Sophie Menoux. Université de la Réunion : Faculté des Lettres et Sciences Humaines (option : étude du monde anglophone), septembre 2005.

Articles de critique

- Caballero, Carlo. « 'A Wicked Voice' : Vernon Lee, Wagner, and the Effects of Music. », in *Victorian Studies* 35 n° 4 (1992) : 385-408.
- Cary, Richard. « Vernon Lee's Vignettes of Literary Acquaintances », in *Colby Library Quarterly* 9 (September 1970): 179-99.
- Christensen, Peter. « The Burden of History in Vernon Lee's Ghost Story 'Amour Dure' ». *Studies in the Humanities* 16, n° 1 (1989): 33-43.
- Colby, Vineta (Editor). « The Puritan Aesthete: Vernon Lee. » In *The Singular Anomaly: Women Novelists of the Nineteenth Century*. New York: New York University Press, 1970.
- Denisoff, Dennis. « The Forest beyond the Frame: Picturing Women's Desires in Vernon Lee and Virginia Woolf. » In *Women and British Aestheticism*, ed. Talia Schaffer and Kathy Alexis Psomiades. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.
- Edel, Leon. « Henry James and Vernon Lee. » *PMLA* 69 (June 1954): 677-87.
- Gardner, Burdett. « An Apology for Henry James's 'Tiger-Cat'. » *PMLA* 68 (1953): 688-95).

- Geoffroy-Menoux, Sophie. « Le Fantastique de Vernon Lee (Violet Paget), au tournant du siècle, entre baroque et grotesque », dans *La Littérature fantastique en Grande Bretagne, au tournant du siècle*. Max Duperray (Ed.). Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1997, pp. 146-70.
- _____ « La musique dans les textes de Vernon Lee », dans *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, N° 49 (1999).
- _____ « Détours et hybridations : mystères fin-de-siècle, *intermedial fantasy* et phénoménologie du subliminal », dans *Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*. Françoise Dupeyron-Lafay (Ed.). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005, pp. 97-118.
- Kandola, Sondeep. « Vernon Lee: New Woman? » in *Women's Writing*, Volume 12, Number 3. Wallingford Triangle Journals, 2005, pp. 471-84.
- Kehler, Grace. « Occult Charm and Social Ills: Vernon Lee's 'A Wicked Voice' and George Du Maurier's Castrated Texts. » *Romanticism on the Net*, issue 34-35, May 2004 (<http://www.erudit.org/revue/ron/2004/v/34-35/009438ar.html>)
- Maxwell, Catherine. « Vernon Lee and the Ghost of Italy ». In *Unfolding the South: Nineteenth-century British Women Writers and Artists in Italy 1789-1900*. Alison Chapman and Jane Stabler (eds). Manchester: Manchester University Press, 2003. (pp. 201-21).
- Monkhouse, Cosmo. « « Miss Brown », in *The Academy* N° 3 (January 1885), pp. 6-7.
- Newman, Sally. « The Archival Traces of Desire : Vernon Lee's Failed Sexuality and the Interpretation of Letters in Lesbian History », in *Journal of the History of Sexuality*. University of Texas Press: Vol. 14, N°s 1/2, January/April 2005: 51-75.
- Ormond, Leonee. « Vernon Lee as a Critic of Aestheticism in *Miss Brown*. » *Colby Library Quarterly*, Series IX, N° 3, September, 1970: 131-154.
- Ormond, Richard. John Singer Sargent and Vernon Lee. *Colby Library Quarterly*, N° 3, 1978: 154-178.
- Palacio (de), Jean. « Y a-t-il une écriture féminine de la Décadence ? (à propos d'une nouvelle de Vernon Lee) », dans *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*. Volume 13, N° 42, 1983:177-86.
- Pantazzi, Sybille. « Carlo Placci and Vernon Lee ». *English Miscellany* 12 (1961): 97-122.

- Pulham, Patricia. « A Transatlantic Alliance: Charlotte Perkins Gilman and Vernon Lee ». In *Feminist Forerunners: (New) Womanism and Feminism in the Early Twentieth Century*. Ann Heilmann (ed.). London: Pandora Press, 2003, pp. 34-43.
- Psomiades, Kathy Alexis. « Still Burning from This Strangling Embrace: Vernon Lee on Desire and Aesthetics »; In *Victorian Sexual Dissidence*, Edited by Richard Dellamora. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Robbins, Ruth. « Vernon Lee : Decadent Woman. » In *Fin-de-siècle / Fin du Globe: Fears and Fantaisies of the Late Nineteenth Century*. John Stokes (Ed.). New York: St. Martin's, 1992.
- Rockhill, Jim. « Cruel Love, Cruel Death: Vernon Lee's 'Amour Dure' » (dans *The Weird Review*). <http://www.violetbooks.com/REVIEW/rockhill-vernonlee3.html>
- Stableford, Brian. « Haunted by the Pagan Past : an introduction to Vernon Lee » (2001). <http://www.infinityplus.co.uk/introduces/lee.htm>

2 – Etude critique du féminisme: XIX^{ème} et XX^{ème} siècles

Ouvrages

- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon : the Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1982.
- Beauvoir (de), Simone. *Le deuxième sexe* (1949). Tome I : « Les faits et les mythes ». Paris : Editions Gallimard, 1949. Renouvelé en 1976. Tome II : « L'expérience vécue ». Paris : Editions Gallimard, 1949.
- Charlot, Monica (sous la direction de), *Les femmes dans la société britannique*. Paris : Librairie Armand Colin, 1977.
- Colby, Vineta. *The Singular Anomaly : Women Novelists of the Nineteenth Century*. New York: New York University Pres. London: University of London Press Ltd., 1970.
- Collin, Françoise, Pisier Evelyne, Varikas Eleni. *Les femmes, de Platon à Derrida*. Paris : Plon, 2000.
- Dijkstra, Bram. *Les Idoles de la Perversité : Figures de la Femme Fatale dans la Culture Fin-de-siècle* (1986). Traduit de l'américain par Josée Kamoun. Paris : Edition du Seuil, 1992.
- Dottin-Orsini, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris : Bernard Grasset, 1993.

- Eagleton, Mary. *Feminist Literary Theory* (A Reader Second Edition). Oxford OX4 1JF, UK: Blackwell Publishers Ltd, 1997.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (Second Edition). New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Gilligan, Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (1982). New York: Library of Congress, 1993.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Editions de Minuit, 1977.
 _____ *Speculum de l'autre femme*. Paris : Les Editions de Minuit, 1974.
- Jardine, Alice, A., *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1985.
- Johnson, Barbara. *The Feminist Difference*. Cambridge, Massachussets : Harvard University Press, 1998.
- Kaplan, Cora. *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*. London: Verso, 1986.
- Kofman, Sarah. *L'Enigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*. Paris : éditions Galilée, 1980.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Editions Gallimard, 1987.
 _____ Introduction et conclusion à *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir, du 'Deuxième Sexe' à la 'Cérémonie des adieux'*. Sous la direction de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort, et Anne Strasser. Paris : Editions Le Bord de L'Eau, 2008.
- Leonardi, Susan J. & Pope Rebecca A., *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- Ledger, Sally. *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.
- Lloyd, Fernando. *New Women in the Late Victorian Novel*. Pennsylvania: State University Press, 1977.
- Mesch, Rachel. *Hysteric Revenge. French Women Writers at the Fin de Siècle*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.
- Miller, Jane Eldridge. *Rebellious Women: Feminism, Modernism, and the Edwardian Novel*. London: Virago Press, 1994.

- Miller, Nancy, K. (Editor). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Millet, Kate. *Sexual Politics* (1969). Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (First published in 1985 by Methuen & Co. Ltd.) Rpt. London and New York : Routledge, 2001.
- Paxton, Nancy L., *George Eliot and Herbert Spencer. Evolutionism, Feminism, and the Reconstruction of Gender*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press : 1991.
- Perkin, Joan. *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*. London: Routledge, 1989.
- Russet, Cynthia, Eagle. *Sexual Science. The Victorian Construction of Womanhood*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1989.
- Schaffer, Talia and Kathy Alexis Psomiades (Editors). *Women and British Aestheticism*. Charlottesville (USA): The University Press of Virginia, 1999.
- Schaffer, Talia. *The Forgotten Female Aesthetes. Literary Culture in Late-Victorian England*. Charlottesville (USA) and London: University Press of Virginia, 2000.
- Showalter, Elaine. *A Literature of their Own : British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977). Princeton: Princeton University Press, 1999.
- _____, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago Press, 1986.
- _____, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1990). London: Virago Press, 1992.
- _____, *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin-de-Siècle*. London: Virago Press, 1993.
- _____, « Toward a Feminist Poetics » (1979), in *Modern Literary Theory*. P. Rice and P. Waugh (editors). London: 4th edition published by Arnold, 2001: pp. 146-55.
- _____, *Inventing Herself*. New York: Scribner, 2001.
- Smith-Rosenberg, Caroll. *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*. New York: Knopf, 1985.
- Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

- Thomson, Patricia. *The Victorian Heroïne : A Changing Ideal. 1837-1873*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own* (1929). London: The Hogarth Press, Rpt. 1959.

Articles

- Cixous, Hélène. « Le rire de la Méduse » (1975), dans *L'Arc : Cahiers méditerranéens*. Aix-en-Provence : L'Arc, 1975, Volume 61 : 39-54.
- Dowling, Linda. « The Decadent and the New Woman in the 1890's. » *Nineteenth Century Fiction*, vol. 33 (March,1979), in *Dalhousie Review* 55, pp. 434-453.
- Jardine, Alice. « Opaque Texts and transparent Contexts », in *The Poetics of Gender*. Edited by Nancy K. Miller. New York: Columbia University Press, 1986.
- Scott, Joan Wallach. « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », in *The American Historical Review*, Vol. 91, N° 5, Dec., 1986: 1053-1075.
- Stein, Joseph. « The New Woman and the Decadent Dandy.» *Dalhousie Review*, 55 (1975) : p. 54-62.

3 – La culture philosophique, artistique, et littéraire

a) Etudes relatives à la fin du XVIII^{ème} siècle et au XIX^{ème} siècle

- Abrams, Meyer, Howard. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1973.
- Burney, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*. New York: Dover Publications, 1957.
- Cohn, Danièle. *La Lyre d'Orphée : Goethe et l'esthétique*. France: Flammarion, 1999.
- Escoubas, Eliane, *L'Esthétique*. Paris : Ellipses, 2004.
- Hegel, *Cours d'Esthétique* (1820-9), édité par Gustave Hotho. Traduction française en trois volumes par J. P. Lefebvre et V. Von Schenck. Paris : Editions Aubier, 1997.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure* (1781 et 1787), traduit de l'allemand par Tremesaygues et Pascaud. Paris : PUF, « Quadrige », 1993.
- _____. *Critique de la faculté de juger* (1790). Texte intégral traduit et présenté par Alain Renaut. Paris : Aubier, 1995.

- Nietzsche, Friedrich. *Œuvres*. Tome I (Préface par Jacques Le Rider), et Tome II (Préface par Philippe Raynaud). Editions dirigées par Jean Lacoste et Jacques Le Rider. Paris: Editions Robert Laffont, 1993.

_____. *Le Crépuscule des Idoles* (1888). Paris: Flammarion, 1985.

- Staël, (Madame de). *De l'Allemagne* (1813, en deux volumes). Paris: Garnier-Flammarion, Rpt. 1968.

- Tadié, Jean-Yves. *Introduction à la vie littéraire du XIX^{ème} siècle*. Paris : Dunod, 1998.

b) La culture fin-de-siècle

- Buchanan, Robert. *The Fleshly School of poetry and Other Phenomena of the Day*. London: Strahan, 1878.

- Brogniez, Laurence. *Préraphaélisme et Symbolisme*. Paris : Honoré Champion, 2003.

- Fraser, Hilary. *The Victorians and Renaissance Italy*. Oxford: Blackwell, 1992.

- Hunt, John Dixon. *The Pre-Raphaelite Imagination 1848-1900*. London: Routledge and Kegan Paul, 1968.

- Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind*. New Haven: Yale University Press, 1957.

- Kermode, Franck. *Romantic Image* (1957). London : Routledge & Kegan, 1972.

_____, *The Sense of an Ending*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1967.

- Ledger, Sally and Scott McCracken (Editors). *Cultural Politics at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- Ledger, Sally, and Roger Luckhurst. *The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History C. 1880-1900*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

- Ledger, Sally. *The New Woman. Fiction and Feminism at the 'Fin de Siècle'*. Manchester and New York : Manchester University Press, 1997.

- Peylet, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*. Paris : Librairie Vuibert, 1994.

- Pierrot, Jean. *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1977.

- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. London : Oxford University Press, 1970.

- Prunghaud, Joëlle. *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^{ème} siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion, 1997.

c) Le XX^{ème} siècle

- Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme* (1946). Paris : Editions Gallimard, 1996.

4 – Ouvrages de critique littéraire (XIX^{ème} et XX^{ème} siècles)

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (1975). Traduction du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier. Paris : Gallimard, 1978.

- Bakhtine, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Texas : University of Texas Press, 1981.

- Calvino, Italo. *La Machine littérature*. Paris: Seuil, 1984.

- Edel, Leon and Mark Wilson (Editors). *Henry James. Literary Criticism* (in two volumes). New York: Literary Classics of the United States, 1984.

-Edel, Leon. *Henry James: a Life*. New York: Harper & Row, 1985.

- Edel, Leon. *Henry James. A Literary Life*. Houndmills, Basingstoke, and London: Macmillan Press, 1995.

- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. (1927). Edited by Oliver Stallybrass. Harmondsworth: Penguin books, 1974.

_____, Traduction de l'anglais par Sophie Basch, sous le titre *Aspects du roman*. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1993.

- Friedman, Alan. *The Turn of the Novel. The Transition to Modern Fiction*. New York: Oxford University Press, 1996.

- Graham, Kenneth. *English Criticism of the Novel. 1865-1900*. London: Oxford University Press, 1965.

- Hawthorne, Jeremy. *Studying the Novel: an Introduction* (1991). London : Edward Arnold, Hodder Headline Group, 1992.

- James, Henry. *Du Roman considéré comme un des Beaux-Arts*. Traduit de l'anglais par Chantal de Biasi. Paris : Christian Bourgeois, 1987.

_____, *The Art of the Novel – Critical Prefaces* (1907). New York: Charles Scribners's & Sons, 1907, 1908, 1909, 1937; renewal copyright 1962.

_____, *Theory of Fiction : Henry James*. Edited with an Introduction by James E. Miller. Nebraska: University of Nebraska, 1972.

_____, *La création littéraire. Préfaces de l'édition de New York*. Introduction et traduction de l'original, *The Art of the Novel* (1962), par Marie-Françoise Cachin. Paris : Editions Denoël-Gonthier, 1980.

_____, *Literary Criticism* (in two volumes). Edited by Leon Edel, with the assistance of Mark Wilson. New York: Literary Classics of the United States, 1984.

- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.

- Lodge, David. *Language of Fiction*. London and New York: Routledge, first published 1966. First published in Routledge Classics 2001.

- Lukàcs, Georg. *La théorie du roman* (Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye et suivi de « Introduction aux premiers écrits de Georg Lukàcs » par Lucien Goldmann. Ferenc Janossy, 1920. Pour la traduction française, Paris : Editions Denoël, 1968,

- Ozouf, Mona. *La muse démocratique. Henry James ou les pouvoirs du roman*. Paris: Calmann-Lévy, 1998.

- Raimond, Michel. *Le roman*. Paris : Armand Colin/VUEF, 2002.

- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Paris: Gallimard, 2008.

- Spingarn, Joël Elias. *The New Criticism: a Lecture Delivered at Columbia University. March 9, 1910*. New York: The Columbia University Press, 1911.

- Wolkenstein, Julie. *La scène européenne : Henry James et le romanesque*. Paris: Honoré Champion (Editeur), 2000.

5- Etude critique du fantastique

a) Ouvrages

- Caillois, Roger. *Au Coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

- Dubost, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème}-XIII^{ème} siècles) : L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*. Tomes I et II. Paris: Editions Champion, 1991. (Ouvrage reprenant le texte intégral de la thèse de l'auteur, soutenue en Sorbonne, Paris III, le 9 décembre 1989.)

- Duperray, Max (Ed). *Du fantastique en littérature : figures et figurations*. Aix-en-Povence : Publications de l'Université de Provence, 1990.

- Dupeyron-Lafay, Françoise (Ed.). *Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005.
- Felman, Shoshana. *La folie et la Chose littéraire*. Paris: Editions de Seuil, 1978.
- Ponnau, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- Praz, Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^{ème} siècle. Le roman noir*. Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali (Titre original : *La Carne, la Morte e il Diavolo : Nella Letteratura Romantica*. Firenze : G. S. Sansoni editore, 1966). Pour la traduction française, Paris : Editions Denoël, 1977.
- Rancy, Catherine. *Fantastique et décadence en Angleterre (1890-1914)*. Paris : Editions du CNRS, 1982.
- Summers, Montague. *The Supernatural Omnibus. Volume 2: Diabolism, Witchcraft, and Evil Lore*. (Edited, with an Introduction, by Montague Summers). First published as Part 2 of *The Supernatural Omnibus* by Victor Gollancz 1931. London: Penguin Books, 1976.
- Terramorsi, Bernard. « 'Cauchemars' de Julio Cortazar : de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire », dans *Nouveau fantastique et mythologies modernes* (Huitième Colloque du CERLI, Bruxelles, 1987). Toulouse le Mirail : Cahiers du CERLI n° 14, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Vax, Louis. *L'art et la littérature fantastiques* (1960). Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

b) Articles

- Geoffroy, Sophie. « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction ».

<http://laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/fantastiquetheorie.pdf>

6 – Ouvrages de références

a) Divers essais et correspondances

- Arasse, Daniel, et Andreas Tönnemann. *La Renaissance maniériste*. Paris : Editions Gallimard, 1997.

- Berenson, Bernhard. *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York and London : G. P. Putnam's Sons, 1899.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria* (1817). 2 vol. Oxford: Ed. J. Schawcross, 1907.
- Delerme, Philippe. *Autumn*. Monaco : éditions du Rocher, 1989.
- Geoffroy-Menoux, Sophie. « Henry James & Family: Eleven Unpublished Letters », dans *Sources*, revue d'études Anglophones. Printemps 2003, n° 14. Orléans: Editions Paradigme, 2003.
- Hugo, Victor. *Préface de Cromwell* (1827). Paris: Larousse/VUEF, 2001.
- Mallock, W. H., *The New Republic*. London : Chatto & Windus, 1877.
- Pater, Walter. *The Renaissance : Studies in Art and Poetry, The 1893 Text*. Edited with Textual and Explanatory Notes by Donald L. Hill. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- _____, *Appreciations, with an Essay on Style* (1889). London: Macmillan and Co. Limited, 1924.
- _____, *Plato and Platonism* (1895). London: Macmillan, 1912.
- _____, *Miscellaneous Studies*. London: Macmillan and Co., Limited, 1917.
- _____, *Portraits Imaginaires*. Traduits de l'anglais par Philippe Neel. Paris : Librairie Stock, 1930.
- _____. *Letters of Walter Pater*. Edited by Lawrence Evans. London: Clarendon Press, 1970.
- Robins, Elizabeth (ed.). *Theatre and Friendship. Some of Henry James's Letters* (With a commentary by Elizabeth Robins). New York: G. P. Putnam's Sons, 1932.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile, ou de l'éducation*. Paris : Editions Michel Launay. Garnier-Fammarion, 1966.
- Schopenhauer, Arthur. *Essai sur les Femmes* (1851). (Traduit de l'Allemand par Jean Bourdeau). Angers : Actes Sud, 1987.
- Zink, Michel, Cazenave Michel, Poiron Daniel, et Strubel Armand. *L'Art d'aimer au Moyen Age*. Paris : Editions du Félin, 1997.

b) Recueils de poésie, romans, et nouvelles

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Y. G. Le Dantec. Edition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1961.

_____, *Poèmes interdits*. Préface de Philippe Sollers et illustrations de Gabriel Sollers. Belgique : Editions Complexe, 2005.

- Elkin, Mathews (Editor). *The Book of the Rhymer's Club*. London : The Bodley Head, 1892. Rpt. In *The Decadent Consciousness. A Hidden Archive of Late Victorian Literature*. London : Edited by Ian Fletcher & John Stokes. Rpt. of the 1892 and 1894 editions published by Mathews Elkin.

- Gautier, Théophile. *Contes et récits fantastiques* (1832). Paris : Garnier-Flammarion, 1981.

_____, *Mademoiselle de Maupin* (1836). Paris : Garnier-Flammarion, 1966.

- Goethe, Johann Wolfgang. *Die Leiden des Jürgen Werther* (1774), traduit en français sous le titre *Les souffrances du jeune Werther*. Paris: Gallimard, 1990.

- James, Henry. *The Princess Casamassima* (1886). Harmondsworth, Middlesex, England: Reprinted in Penguin Classics, 1986 (With an introduction by Derek Brewer, and notes by Paricia Crick).

_____, *Le Tour d'Ecrou (The Turn of the Screw, 1898)*. Préface par Nicole Chardaire. Traduction de Janine Lévy. Paris: Librairie Générale Française, 1995.

_____, *What Maisie Knew*. First published by Charles Scribner & Co. 1897. Reprinted in London and Australia: Penguin Books, 1966.

- Hoffmann, E. T. A., *Les Elixirs du diable*, dans la collection *Romans Terrifiants* (avec une présentation de Francis Lacassin). Paris : Editions Robert Laffont, 1984.

_____, *Les Elixirs du diable* (1815). Traduction de Madeleine Laval. Paris : Editions Phébus, 1979.

- Huysmans, J. K., *A Rebours* (1884). Texte présenté et commenté par Rose Fortassier. Paris: Imprimerie nationale, 1981.

- Lamartine (de), Alphonse. *Méditations poétiques* (1820). Paris: Gallimard, 1981.

- Mac Donald, George. *Lilith*. (Récit merveilleux, 1895). Traduction et Introduction de Françoise Dupeyron-Lafay. Paris : Michel Houdiard Editeur, 2007.

- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. (First published in 1891). London: Edited by Peter Ackroyd. Penguin Books, 1985.

_____, *The Portrait of Dorian Gray*. Retold by Jill Neville. Oxford: Oxford University Press, 1989.

_____, *Le Portrait de Dorian Gray*. Traduction de Vladimir Volkoff. Introduction et notes de Jean-Pierre Naugrette. Paris : Librairie Générale Française, 2001.

- Winterson, Jeannette. *Boating for the Beginners* (1985). London: Vintage, 1999.
- Wordsworth, William, et Samuel Taylor Coleridge. *Wordsworth and Coleridge : Lyrical Ballads (1798)*. Edited by W. J. B. Owen. London: Oxford University Press, 1967.
- Wordsworth, William. *The Poems – Volume ONE*. Edited by John O. Hayden. London: Penguin Books, 1977.

c) Histoire littéraire

- Angel-Perez, Elisabeth. *Histoire de la littérature anglaise* (1994). Paris : Hachette, 2000.
- Castex, Peggy et Alain Jumeau. *Les grands classiques de la littérature anglaise et américaine*. Paris : Hachette, 1992-1994.
- Couty, Daniel (sous la direction de). *Histoire de la Littérature française*. Paris : Larousse-Bordas, 1998.
- Daiches, David. *A Critical History of English Literature*. New York: The Ronald press Company, 1970.
- Eterstein, Claude (sous la direction de). *La littérature française de A à Z*. Paris : Hatier, 1998.
- Lanson, Gustave. *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* (rassemblés et présentés par Henri Peyre). Paris: Librairie Hachette, 1965.
- Lagarde, André, et Laurent Michard. *Le Lagarde Michard. XIX^e siècle*. Paris : Bordas, Juin 1953.
- Soupel, Serge (ed.), Marie-F. Alamichel, Claire Fabre, Bruno Montfort, et Marc Porée. *La littérature de langue anglaise des origines à nos jours (Grande-Bretagne/Etats-Unis)*. Paris: Ellipses, 1995.

d) Divers dictionnaires

- Brunel, Pierre (Ed.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. France : Editions du Rocher, 1988.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Editions Robert Laffont, 1982.

- Cuddon, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1977). London: Penguin Books, (Third edition) 1992.
- Gardes-Tamines, Joëlle et Hubert Marie-Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002.
- Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. Liban: Longman York Press (second revised edition), Librairie du Liban, 1992.
- Laplanche, Jean; et J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.
- Michel, Albin (Ed.) *Dictionnaire de la Psychanalyse. Encyclopaedia Universalis*. Préface de Philippe Sollers. Paris : Albin Michel, 1997.
- Rice, Philip & Patricia Waugh (Editors). *Modern Literary Theory* (1989). London: 4th Edition published by Arnold, 2001.

7 – Etudes générales:

Méthodologie, anthropologie sociale, culturelle, et psychologie*

- Assoun, Paul-Laurent. *Le Freudisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- Barthes, Roland. *Le Degré Zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil (1953), Rpt.1972.
_____, *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
_____, *Œuvres complètes*. Tome I (1942-1965). Edition établie et présentée par Eric Marty. Paris: Gallimard : 1955 ; Editions du Seuil, 1953-1993.
- *Benda, Julien. *Le Bergsonisme ou Une Philosophie de la Mobilité*. Paris : Mercure de France, 1912.
- *Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Paris : Presses Universitaires de France, 1927.
_____, *L'énergie spirituelle*. Paris : Bibliothèque de Philosophie contemporaine, 1919.
_____, *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1932.
_____, *Matière et mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1939.
_____, *L'évolution créatrice*. Paris : Presses Universitaires de France, 1941.

- *Bertrand, Alexis. *La psychologie de l'effort et les doctrines contemporaines*. Paris : Félix Alcan, 1889.
- Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des Contes de fées*. Titre Original : *The Use of Enchantment*, traduit de l'américain par Théo Carlier. Paris: Robert Laffont, 1976.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement*; Paris : Les Editions de Minuit, 1979.
- Charlot, Monica et Roland Marx. *La Société Victorienne*. Mayenne (France) : Armand Colin, 1979.
- Clair, Jean. *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris : Gallimard, 1989.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Volume 1. London : Ed. John Murray, 1871.
 _____, *La filiation de l'homme et la selection liée au sexe*. Traduction de *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), coordonnée par Michel Prum. Préface de P. Tort, « L'anthropologie inattendue de Charles Darwin ». Paris: Institut Charles Darwin International. Editions Syllepse, 2000.
- _____, *Darwin (1809-1882). Autobiographie*. Texte original restitué, présenté par la petite-fille de Charles Darwin, Nora Barlow. Traduit et préfacé par Jean-Michel Goux. Paris: Belin, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1966.
- Durand, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (1960). Paris : Dunod, 1992 (a).
 _____, *Figures Mythiques et Visage de l'œuvre*. Paris : Dunod, 1992 (b).
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, Editions du Seuil, 1967 [a].
 _____, *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1967 [b].
 _____, *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.
 _____, *Eperons: les styles de Nietzsche*. Paris : Flammarion, 1978.
 _____, *Œuvres complètes*. Tome V (1977-1980). Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty. Paris: Editions du Seuil : 1977-79; coédition avec les Editions de l'Etoile et Gallimard : 1980. Editions du seuil : 1995 et 2002.
- Diéterlé, Christiane. Abbé Pierre Sandevor, Pasteurs Jean-Marc Babut, Jean-Claude Margot et René Péter-Contesse (Traducteurs). *La Bible. Ancien et Nouveau Testament*.

(Traduite de l'hébreu et du grec en français). Pierrefitte (France) : Société biblique française, 1982.

- Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen & C° LTD, 1976.

_____, *Ideology of the Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1990.

- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1966.

- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*, tome 1 : *La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

- Freud, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*. Traduction de l'allemand, *Die Traumdeutung*, (Sigmund Freud, 1899-1900), par I. Meyerson. Paris : Presses Universitaires de France : 1926 et 1967.

_____, *Oeuvres complètes, Psychanalyse*. Directeurs de la publication : André Bourguignon et Pierre Cotet. Directeur scientifique : Jean Laplanche. Traduit de l'allemand et publié avec le concours du Centre National du Livre.

Tome IV (1899-1900). Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

Tome XIV (1915-1917). Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

Tome XV (1916-1920). Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

Tome XVI (1921-1923). Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

_____, *Malaise dans la civilisation*. (Titre original : *Das Unbehagen in Der Kultur*. Vienne, 1929). Pour la traduction française, Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

_____, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen (1907)*. Traduit de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin. Précédé de *Wilhelm Jensen, Gradiva, Fantaisie pompéienne*, traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël. Préface de J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1986.

- Gary-Prieur, Marie-Noëlle. *Les termes clés de la linguistique*. Paris : Seuil, 1999.

- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

_____, *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris : Bernard Grasset, 1972.

-Graves, Robert. *Les mythes grecs (1958)*. Paris: Librairie Fayard, 1967.

- Guelpa, Patrick. *Introduction à l'analyse linguistique*. Paris : Armand Colin/Masson, 1997.

- Guibert, Joël, et Guy Jumel. *La socio-histoire*. Paris : Armand Colin/VUEF, 2002.

- Havelock, Ellis. *Psychology of Sex* (1933). London: William Heinemann. Medical books Ltd., 1946.
- Hughes, Terence et Claire Patin. *L'analyse textuelle en anglais (Narrative Theory and Textual Practice)*. Paris: Dunod, 1998.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. New York: The John Hopkins University Press, 1974.
- _____, *L'Acte de lecture*. Bruxelles: Editions Pierre Mardaga, 1976.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. 1. « Les foundations du langage ». Traduit et préfacé par Nicolas Ruwet. Paris: Les Editions de minuit, 1963.
- James, William. *The Principles of Psychology* (1890). London: Encyclopaedia Britannica, Inc. (William Benton, Publisher), 1988.
- *Janet, Pierre. *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889). Paris: L'Harmattan, 2005.
- _____. *IVe Congrès International de Psychologie, Tenu à Paris, du 20 au 26 Août 1900*. Sous la présidence de Th. Ribot, professeur au Collège de France. Compte rendu des séances et textes des mémoires publiés par les soins du Dr. Pierre Janet. Paris: Félix Alcan, Editeur, 1901.
- Kristeva Julia. *Recherches pour une sémalysse*. Paris : Editions du Seuil, 1969.
- _____. *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la Psychanalyse I*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1996.
- Lacan, Jacques. *Ecrits I*. Paris : Seuil, 1966.
- _____, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- Lacarrière, Jacques. *Au Coeur des mythologies. En suivant les Dieux*. Paris: Editions Oxus, 2004.
- Laing, R. D. *Self and Others* (1961-1969). Traduit de l'anglais par Gilberte Lambrichs, sous le titre *Soi et les autres*. Paris: Gallimard, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude. *Le cru et le cuit*. Tome I des *Mythologiques*. Paris: Plon, 1964.
- Laroque, François. Alain Morvan, et Frederic Regard. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

- Lieury, Alain. *Psychologie cognitive*. Paris : Dunod, 2008.
- Locke, John. *John Locke: Political Writings* (1689). Harmondsworth (England): Penguin Books, 1993.
- Marx, Roland. *Histoire de la Grande-Bretagne*. Paris: Armand Colin, 1980, 1996.
- Norbert-Schulz, Christian. *Genius Loci: Paysage, Ambiance, Architecture* (1979). Bruxelles: Editions Pierre Mardaga, 1981.
- Oakland, John. *British Civilization* (Fourth Edition). London: John Oakland, 1998.
- Onega, Susana. « ‘A Knack for Yarns’: The Narrativization of History and the End of History, » in *Telling Stories*, S. Onega (ed.). Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Ortega y Gasset. *History as a System and Other Essays toward a Philosophy of History*. New York: The Norton Library, 1962.
- *Putnam, James J., *Adresses on Psycho-Analysis*, with a preface by Sigmund Freud (Jan. 1921). London: The Hogarth Press. And The Institute of Psycho-Analysis, Second Impression ,1951.
- Quignard, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard, 1994.
- *Ribot, Théodule. *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris : Félix Alcan, Editeur, 1900.
- Rosolato, Guy. *La relation d'inconnu*. Paris: Gallimard, 1978.
- *Scripture, Edward Wheeler. *The New Psychology*. London: Walter Scott, 1897.
- * Semon, Richard. *Mnemic Psychology*. Translated from German by Bella Duffy. London: George Allen & Unwin, 1923.
- Teich, Mikulàs, and Robert Young (Editors). *Changing Perspectives in the History of Science*. London: Heinemann Educational Books, 1973.
- Watson, John, Broadus. « Psychology as the Behaviorist Views It », in *Psychological Review* (1913), N° 20: 158-177.

8 – Sources électroniques

Littérature

- Alighieri, Dante (Biographie)

C:\Documents and Settings\Administrateur\Mes documents\Dante Alighieri.htm

- De Beauvoir, Simone.

Article de Sylvie Chaperon, « *Le deuxième sexe en héritage* »

<http://www.monde-diplomatique.fr/1999/01/CHAPERON>

- Derrida, Jacques. « L'Amérique derridienne : politiques de la déconstruction »
<http://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-4-page-136.htm>
- Kashtan, Aaron. *The Death of Love Versus The Afterlife of Art*. English and History of Art n° 151, Brown University 2004.

<http://www.victorianweb.org/authors/swinburne/kashtan8.html>

- Lamartine (de), Alphonse (1790-1869)
« Le Vallon » et « Le Lac », dans *Méditations Poétiques* (1820)

<http://damienbe.chez.com/meditations.htm>

- Lee, Vernon (Violet Paget, 1856-1935)
Ouvrages de Vernon Lee publiés en ligne,
dans *The Victorian Women Writers Project Library*.

<http://indiana.edu/~letrs/wwp-list.html>

- a) *Limbo and Other Essays* (1897)

<http://webapp1.dlib.indiana.edu>

- b) *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies* (1908)

<http://webapp1.dlib.indiana.edu>

- c) *Miss Brown* (1884)

<http://onlinebooks.library.upenn.edu>

- Lucrece (Titus Lucretius)

<http://atheisme.free.fr/Biographies/Lucrece.htm>

- Mill, John Stuart
The Subjection of Women (1869)

<http://www.constitution.org/jsm/women.htm>

- *The Oscholars. An Electronic Journal for the Exchange of Information on Current Research, Publications and Productions Concerning Oscar Wilde and His Worlds*. Edited by D. C. Rose.

<http://www.oscholars.com/To/oscholars.htm>

- 1) *The Sibyl. A Journal of Vernon Lee Studies*. Edited by Sophie Geoffroy.

<http://oscholars.com/Sibylhomepage.htm>

- a) « Sensibility, Sensivity and Heretopia in Vernon Lee's 'narrative' : A Critical Introduction to 'Biographie d'une Monnaie' (1870) ».

A. Teets in collaboration with Sophie Geoffroy-Menoux.

S. Geoffroy-Menoux (ed.). « The Sibyl », Winter 2007/8, N° 3.

<http://www.oscholars.com/Sibyl/three/sense.htm>

b) « ‘Miss Grief’ (1880) by Constance Fenimore Woolson and ‘Lady Tal’ (1892) by Vernon Lee : a Comparative Study ». Marie-Aude Torpos. Université de la Réunion.

S. Geoffroy-Menoux (ed.). « The Sibyl », Winter 2007/2008, N° 3.

<http://www.oscholars.com/Sibyl/three/grief.htm>

2) *The Latchkey. A Journal of New Woman Studies*. Edited by Petra Dierkes-Thrun.

<http://oscholars.com/Latchkey/start.htm>

- Perkins Gilman (Stetson), Charlotte

<http://digital.library.upen.edu/women/economics/economics.html>

- La sociocritique.

<http://wikipedia.org/wiki/Sociocritique>

- Summers, Montague.

« Memoir of Aphra Behn (1640-1689) »

<http://feminism.eserver.org/memoir-of-aphra-behn.txt>

- Wollestonecraft, Mary.

a) <http://womenstory.about.com/od/wollestonecraft/a/wollestonecraft-legacy.htm>

b) Essai: *A Vindication of Women Rights*.

http://womenstory.about.com/library/etext/bl_vindication_ooo.htm

- Sappho.

<http://pagesperso-orange.fr/saphisme/a/s/mythelegendesappho.html>

Histoire

- Les guerres dans l'Europe du XIX^{ème} siècle

<http://palf.free.fr/esaintot/independance/cours.htm>

- Féminisme : congrès internationaux de la fin du XIX^{ème} siècle

<http://clio.org/index/9112.html>

Mythologie

- « La mythologie égyptienne : Isis »

<http://mythologica.fr/egypte/isis.htm>

Science

- Barrault, Frédéric, « Darwin et l'évolution » (2009)

<http://fontenouille.free.fr/darwin.19012009.htm>

Eliade, Mircea.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Mircea-Eliade>

Art

- La peinture préraphaélite

- a) Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)

http://www.artcyclopedia.com/artists/rossetti_dante_gabriel.html

- b) « Beatrice, a portrait of Jane Morris by Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) »

<http://www.victorianweb.org/painting/dgr/paintings/1.html>

- c) « Venus Verticordia » by Dante Gabriel Rossetti

<http://www.theearthparadise.com/2008/09/rossettis-venus-vericordia.html>

- d) « Beata Beatrix. Vision de sa propre mort » (1864-1870) de D. G. Rossetti.

<http://victorianart.blintinternet.co.uk>

- John Singer Sargent

Vernon Lee. From the painting by J. S. Sargent (1881). London : Tate Gallery.

http://jssgallery.org/paintings/Vernon_Lee.htm

- La Vierge des Sept Douleurs.

<http://www.curagiu.com/vierge.htm>

RAPPEL DES ABREVIATIONS
DES TITRES D'OUVRAGES UTILISES DANS LA THESE

L'œuvre de Vernon Lee

Romans et nouvelles

Vernon Lee, *M. B.* = *Miss Brown* I (Vol. I); *M. B.* II (Vol. II); *M. B.* III (Vol. III).

_____, *Otilie* = *Otilie : An Eighteenth Century Idyll*.

_____, « A.D » = « *Amour Dure* ».

_____, « Okehurst » = « *Oke of Okehurst* ».

_____, *L. N.* = *Louis Norbert*.

_____, « W. V » = « *A Wicked Voice* ».

_____, « V. S. D. » = « *The Virgin of the Seven Daggers* ».

_____, « P.A/S.L » = « *Prince Alberic and the Snake Lady* ».

Essais et correspondance

Vernon Lee, *Letters* = *Vernon Lee's Letters*.

_____, *Words* = *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psychology*.

_____, *Gospels of Anarchy* = *Gospels of Anarchy and Other Contemporary Studies*.

_____, *Traveller* = *The Sentimental Traveller*.

_____, *Limbo* = *Limbo and Other Essays*.

_____, *Baldwin* = *Baldwin : Being Dialogues and Aspirations*.

_____, *Genius Loci /N. P.* = *Genius Loci : Notes on Places*.

_____, *Genius Loci /E. W.* = *Genius Loci and the Enchanted Woods*.

_____, *Belcaro* = *Belcaro : Being Essays on Sundry Aesthetical Questions*.

_____, *S. E. I.* = *Studies of the Eighteenth Century in Italy*.

_____, *Renaissance Fancies* = *Renaissance Fancies and Studies : Being a Sequel to Euphorion*.

_____, *Beauty and Ugliness* = *Beauty and Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*.

_____, « E.P.W » = « *Economic Parasitism of Women* ».

_____, *Proteus* = *Proteus, or the Future of Intelligence*.

Les ouvrages des autres écrivains

- **Auerbach, Nina**

Women and the Demon = Women and the Demon : The Life of a Victorian Myth.

- **Dijkstra, Bram**

Les Idoles de la Perversité = Les Idoles de la Perversité : Figures de la Femme Fatale dans la Culture Fin-de-siècle.

- **Pater, Walter**

The Renaissance = The Renaissance : Studies in Art and Poetry, The 1893 Text.

Plato = Plato and Platonism.

Appreciations = Appreciations, with an Essay on Style.

- **Darwin, Charles**

The Descent of Man = The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex.

- **Showalter, Elaine**

Sexual Anarchy = Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle.

INDEX NOMINUM

- Abrams, Meyer, Howard : 46 ; 61 ; 132 ; 268-9 ; 271 ; 338 ; 350 ; 415-6.
Angel-Perez, Elizabeth : 16 ; 27 ; 66 ; 256 ; 263.
Anstrutruther Thomson, Clementina : 84 ; 98-9 ; 203-4 ; 207-8.
Arasse, Daniel, et Andreas Tönnemann : 431 ; 433.
Arnold, Matthew : 16-7.
Auerbach, Nina: 41 ; 161, n. 230 ; 255 ; 258 ; 373-4 ; 385 ; 391 ; 393 ; 400-1 ; 459.
Assoun, Paul-Laurent : 200 ; 347.
- Backès, Jean-Louis : 460.
Bakhtine, Mikhaïl: 411 ; 427 ; 429.
Balzac (de) Honoré : 17-8 ; 157 ; 396.
Barthes, Roland : 20 ; 40 ; 186 ; 231 ; 234 ; 236-8 ; 240 ; 242 ; 246 ; 324-5 ; 327 ; 365-7 ; 425 ; 453 ; 465.
Baudelaire, Charles-Pierre : 28 ; 30 ; 123 ; 189 ; 257 ; 266-8 ; 348 ; 380 ; 396 ; 407 ; 471.
Beauvoir (de) Simone: 318; 322-3; 331; 339; 346; 348; 351-2; 362; 378; 478-9.
Beerbohm, Max: 96; 214; 293.
Benjamin, Walter: 442.
Bentham, Jeremy: 13, n. 7.
Berenson, Bernhard: 203-8; 321; 332.
Bergson, Henri: 209-10 ; 231 ; 245.
Bertrand, Alexis : 126; 144.
Blake, William: 13.
Booth, Wayne: 155.
Bourdieu, Pierre: 123; 128.
Boyer, Régis: 101-2.
Bozzetto, Roger: 410; 416.
Briggs, Jo : 204-5 ; 208.
Brognez, Laurence: 27 ; 255-7 ; 270-3 ; 274.
Brunel, Pierre: 123; 186; 372; 384; 386; 393; 395-7; 408; 410.

- Buchanan, Robert: 250; 257; 261.
- Burne-Jones, Edward: 27; 274; 459.
- Burney, Charles : 116-7.
- Byatt, Antonia Susan : 188.
- Byron, George Gordon: 13; 19; 61; 262.
- Caillois, Roger: 377; 382.
- Calvino, Italo: 479.
- Carlyle, Thomas: 16; 293.
- Charcot, Jean-Martin: 21; 161.
- Charlot, Monica, et Roland Marx: 15; 37; 344.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant: 71; 137; 193; 384; 458-9; 465-8.
- Chopin, Kate: 282.
- Cixous, Hélène: 40-1; 324-6; 353; 364; 368; 431; 443; 472.
- Clair, Jean: 377; 385; 402-4.
- Cohn, Danièle: 61.
- Colby, Vineta: 10; 47; 74-5; 82; 84-6; 111; 122-4; 208; 214; 261; 271; 309; 450.
- Coleridge, Samuel Taylor : 13-5 ; 54 ; 61 ; 143-4 ; 143 ; 144, n. 203 ; 425-6.
- Collin, Françoise ; Evelyne Pisier ; et Eleni Varikas : 359.
- Cooper Willis, Irene: 11 ; 42 ; 56 ; 89-90 ; 104 ; 211.
- Couchaux, Brigitte : 393 ; 395-7.
- Cuddon, J. A. : 39 ; 67 ; 132 ; 134, n. 192 ; 135 ; 138-40 ; 160-1 ; 177 ; 179 ; 220-1 ; 394 ; 482.
- Darwin, Charles: 22 ; 197, n. 290 ; 295-306 ; 343.
- Derrida, Jacques: 324 ; 326-7 ; 351 ; 354-5 ; 360-4 ; 368-71 ; 379 ; 386 ; 389 ; 430 ; 431 ; 450 ; 453 ; 482.
- Dickens, Charles : 17;19 ; 20 ; 328.
- Dierkes-Thrun, Petra : 280.
- Dijkstra, Bram: 41-2 ; 97-8 ; 101 ; 303 ; 307 ; 343 ; 366-7 ; 371-2 ; 379 ; 406-7 ; 423-4.
- Dottin-Orsini, Mireille : 377 ; 379-80 ; 389 ; 407.
- Dowling, Linda: 94 ; 97.

- Dubost, Francis : 186 ; 193.
- Dumoulié, Camille : 123 ; 385 ; 403, n. 496 ; 406 ; 471.
- Duperray, Max : 377 ; 386 ; 424-5 ; 467-8.
- Dupeyron-Lafay, Françoise : 150-1 ; 181 ; 387 ; 416.
- Durand, Gilbert : 42 ; 376 ; 379 ; 381 ; 458.
- Durand (de Gros) : 161 ; 194.
- Durkeim, Emile : 342-3.
- Eagleton, Terry : 274-5 ; 344-5 ; 371 ; 372.
- Edel, Leon: 211, n. 303 ; 215-7 ; 219 ; 248 ; 283 ; 290.
- Edel, Leon, et Mark Wilson : 151.
- Egerton, George (Mary Chavelita Dunne) : 286.
- Eliade, Mircea : 372 ; 376 ; 379 ; 384.
- Eliot, George (Mary Ann Evans): 17; 111; 157; 158; 335.
- Elkin, Mathews: 392.
- Ellis, Havelock : 84; 89; 95-6; 105-6; 347; 351.
- Emerson, Ralph Waldo: 138.
- Escoubas, Eliane: 126;
- Evangelista, Stephano: 100-1; 106-7;
- Faderman, Lilian: 90.
- Fechner, Gustav Theodor: 207; 209; 230; 246.
- Felman, Shoshana: 387, n. 472.
- Fenimore Woolson, Constance: 159; 215; 219; 283; 290.
- Fernandez-Bravo, Nicole: 186.
- Fielding, Henry: 19; 158; 234.
- Flaubert, Gustave: 18; 157.
- Forster, Edward Morgan: 157, n. 222; 158-9; 229.
- Foucault, Michel: 282-3.
- Frazer, Hilary: 126; 452, n. 534.
- Freud, Sigmund: 21-2; 71; 80, n. 117; 88-90; 94; 99; 102, n. 160; 105-6; 163, n. 236; 166-7; 171; 174; 178-9; 191; 193; 196; 199-202; 207; 209; 222-3; 346; 363; 402-3; 473.

Fry, Roger: 321; 484.

Gardes-Tamine, Joëlle, et Marie-Claude Hubert: 18 ; 29 ; 94, n. 150 ; 252 ; 257 ; 259 ; 270.

Gardner, Burdett : 84 ; 89-90 ; 104 ; 110-1.

Gautier, Théophile: 13 ; 24-5 ; 28 ; 193 ; 272-3 ; 276.

Genette, Gérard : 155-7 ; 368 ; 370.

Geoffroy-Menoux, Sophie : 31 ; 43 ; 56, n. 78, n. 115 ; 86, n. 129 ; 159 ; 160, n. 229 ; 172 ; 181 ; 190 ; 208 ; 293 ; 383 ; 387.

Gilbert, Sandra, et Susan Gubar : 392, 396.

Girard, René : 411 ; 420 ; 424 ; 470.

Goethe, Johann Wolfgang: 49 ; 61-3 ; 70 ; 76 ; 242-3 ; 399.

Goldoni, Carlo: 118-9.

Graham, Kenneth: 152-4; 220-1; 223-4; 227-8.

Grand, Sarah (Frances McFall): 286; 333; 345-6.

Graves, Robert: 385; 385, n. 468 et 469.

Groos, Karl: 207-8.

Guelpa, Patrick: 39; 235, n. 330; 430.

Gunn, Peter : 11 ; 42 ; 47 ; 56, n. 77 ; 72-4 ; 80-1 ; 86 ; 99 ; 122 ; 125 ; 128 ; 185 ; 216 ; 293-4 ; 308-9, 332 ; 351 ; 483-4.

Hardy, Thomas: 22; 281.

Hawthorne, Jeremy: 252; 449.

Hawthorne, Nathaniel: 138; 180; 398.

Hegel, Wilhelm Friedrich : 139-41; 163.

Heine, Heinrich: 13; 461.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: 174-5; 191; 425.

Homère: 469.

Hopkins, Gerard Manley : 16.

Hugo, Victor : 13-4; 26; 61; 73; 179, n. 264; 396; 435; 471; 480.

Hunt, John Dixon: 29.

Hutcheon, Linda: 432; 448-9.

Huysmans, Joris-Karl: 23; 28; 381.

Irigary, Luce: 284; 289-91; 324; 348-9; 392; 404-6.

Iser, Wolfgang: 231; 234; 241; 243; 247; 377; 384.

Jacobson, Roman : 40; 231-4; 236; 414, n. 507.

James, Henry : 22; 113; 150- 4; 158-9; 165; 172-5; 187; 211; 215-21; 225; 227-9; 240; 247-8; 281; 290-1; 332; 439.

James, William: 21; 34; 158-60; 163-5; 167; 170-3; 181; 196-7; 198; 205-6; 226; 275; 377-8.

Janet, Pierre: 145, n. 206; 158; 161-2; 194-5; 203; 230.

Jardine, Alice: 355-9; 430.

Jauss, Hans Robert: 241; 244.

Jenkin, Henrietta Camilla: 88; 113-7; 120.

Jung, Carl Gustav: 46; 196.

Kandola, Sondeep: 277-8; 280; 287.

Kant Emmanuel: 138.

Kaplan, Cora: 282; 287.

Keats, John : 13; 19; 24; 263; 379; 389; 400-1;

Kermode, Franck : 29-30;

Kofman, Sarah: 392; 405-6; 408.

Kristeva, Julia: 73; 99; 324.

Kundera, Milan: 223.

Lacan, Jacques: 176; 183; 324; 401; 437.

Laing (Dr) R. D. : 170.

Lamartine, Alphonse: 13; 66; 147.

Lange, Carl: 205.

Lanson, Gustave: 114; 123; 125.

Laplanche, Jean, et J.-B. Pontalis: 46, n. 69; 450.

Ledger, Sally: 38.

- Ledger Sally and Roger Luckhurst : 283 ; 286 ; 333.
- Ledger Sally and Scott MacCraken : 283 ; 285 ; 358 ; 442.
- Lee-Hamilton, James Eugene: 11, 47; 77-8; 80-2; 113; 120-1; 456.
- Lessing, Gotthold Ephraim: 140.
- Lévy-Bertherat, Ann-Déborah: 469.
- Lévy-Strauss, Claude: 155; 386.
- Lieury, Alain: 230; 236.
- Lipps, Théodor: 147; 199-200; 207-8.
- Lloyd, Fernando: 283.
- Locke, John: 16; 339.
- Lodge, David: 152; 154; 483.
- Lorrain, Jean:
- MacDonald, George : 381 ; 398.
- Mallarmé, Stéphane : 29 ; 140.
- Marx, Karl : 345 ; 372.
- Marx, Roland : 15 ; 37 ; 160 ; 269 ; 304 ; 320 ; 322 ; 356-7.
- Maupassant (de), Guy : 19 ; 264-5 ; 276.
- Maxwell, Catherine : 74 ; 78 ; 83.
- Maxwell, Catherine, et Patricia Pulham : 42 ; 78 ; 83, n. 119 ; 100 ; 107 ; 122 ; 134 ; 143 ; 148-50 ; 154 ; 188 ; 204 ; 208 ; 219 ; 231 ; 288.
- Mérimée, Prosper : 456.
- Mesch, Rachel : 308 ; 311-2.
- Métastasio, Pietro : 116-9.
- Mill, John Stuart: 16; 283, n. 371; 307; 330.
- Miller, Jane Eldridge: 280.
- Miller, Nancy, K. : 430.
- Millet, Kate: 284; 300; 323-4; 352-3.
- Mimoso-Ruiz, Duarte: 452; 451.
- Moi, Toril: 318; 323; 326; 328; 361.
- Moreau, Alain: 468-70.
- Morris, William: 27; 255; 258.

Myers, William Henry: 21; 161-3; 175; 194.

Newman, Sally: 84; 90.

Nietzsche, Friedrich: 293; 299-300; 326; 351; 363; 370-1; 372.

Norberg-Schulz, Christian: 53-4.

Onega, Susan: 432; 449.

Ormond, Leonee: 250; 253-4; 258; 266.

Ovide: 385; 395; 413, n. 506; 460.

Ozouf, Mona: 248.

Paget, Matilda: 11; 45-7; 56; 75; 82; 113.

Palacio (de), Jean : 239, n. 333 ; 288 ; 292.

Pantazzi, Sybille: 45 ; 78 ; 87 ; 196.

Pater, Walter : 26 ; 61 ; 106-7 : 111 ; 113-4 ; 122 ; 123, n. 177 ; 126-7 ; 129 ; 130-39 ; 142-3 ; 145-6 ; 149-50 ; 273 ; 274 ; 381 ; 432-4 ; 476.

Paxton, Nancy : 296 ; 301.

Perkin, Joan : 35; 94; 334-5.

Perkin Gilman, Charlotte (Mrs Stetson): 281; 295; 301; 341-2; 344.

Peylet, Gérard : 12; 396; 417.

Pierrot, Jean: 94.

Placci, Carlo : 45 ; 77-8 ; 85 ; 87 ; 196.

Platon : 132-40.

Poe, Edgar Allan: 437, n. 520.

Ponnau, Gwenhaël: 175; 179.

Praz, Mario: 85; 250; 252; 264-5; 391-3; 399-400; 407; 431; 435; 438; 446.

Proust, Marcel: 63.

Prum, Michel: 299.

Prunghaud, Joëlle: 27; 180; 183-4; 254; 255; 276.

Psomiades, Kathy Alexis: 84; 100; 104; 107-9.

Pulham, Patricia: 42; 295; 301-2; 308; 341.

Putnam, James J. : 195; 196.

Quignard, Pascal: 392; 404; 405, n. 498.

Rancy, Catherine: 28; 268; 270; 381; 424.

Ravetz, Jérôme:

Ribot, Théodule: 28, n. 33 ; 126 ; 145 ; 149 ; 163 ; 203 ; 230 ; 245.

Robbins, Ruth : 74 ; 78 ; 177 ; 215, n. 307.

Rossetti, Dante Gabriel : 27 ; 66-7 ; 255 ; 257 ; 261 ; 267 ; 274 ; 276 ; 396.

Rousseau, Jean-Jacques : 35-6.

Ruskin, John: 17 ; 27 ; 255 ; 307.

Sainte-Beuve: 134; 145-6.

Sand George (Aurore Dupin): 311-2; 396.

Sargent, John Singer: 51; 56; 86.

Sartre, Jean Paul: 168; 350; 477-8.

Saussure Ferdinand (de) : 39 ; 232, n. 328.

Schaffer, Talia : 281-2 ; 321 ; 354.

Schaffer, Talia, et Kathy Alexis Psomiades : 284.

Schelling, Friedrich : 178.

Schiller, Friedrich : 49 ; 337-8.

Schopenhauer, Arthur: 28 ; 371.

Scott, Joan Wallach : 36-7 ; 318 ; 320.

Scripture, Edward, Wheeler : 158 ; 207.

Semon, Richard: 176 ; 181-4 ; 244-6.

Shaw Bernard, George : 211 ; 280 ; 310 ; 344.

Shelley, Bysshe Percy : 13 ; 66 ; 262-3 ; 437.

Showalter, Elaine: 94-7 ; 101-3 ; 279 ; 281-2 ; 284-6 ; 292-3 ; 309-11 ; 319 ; 327-9 ;
344-5 ; 364-5 ;

Shreiner, Olive : 285-6.

Silhol, Robert : 386.

Soupel, Serge : 62-3 ; 174.

Spencer, Herbert : 306 ; 343.

- Spingarn, Joël Elias : 221.
- Stableford, Brian : 176 ; 411 ; 421.
- Staël (de) Germaine: 12 ; 46 ; 54-5 ; 57, n. 78 ; 58-9 ; 61 ; 113 ; 124 ; 442 ; 474-5.
- Stendhal (Henri Beyle) : 13 ; 224 ; 322-3.
- Stevenson, Robert Louis : 21 ; 175.
- Suleiman, Susan Rubin: 326, 373; 449; 455; 470.
- Summers, M ontague: 292.
- Swinburne, Charles-Algermon : 27 ; 122 ; 264-6 ; 267 ; 400 ; 446.
- Symons, Arthur: 29-30.
- Symonds, John Addington: 214.
- Tadié, Yves : 410 ; 414-5.
- Teich, Mikulàs, et Robert Young : 295-6 ; 301.
- Tennyson, Alfred : 16.
- Terramorsi, Bernard : 432 ; 444.
- Todhunter, John : 398.
- Todorov, Tzvetan : 176 ; 190 ; 192-4 ; 382-4 ; 418 ; 456.
- Tolstoï, Léon : 223-4.
- Torpos, Marie-Aude : 283-4 ; 289.
- Tort, Patrick : 299.
- Trudgill, Eric : 319 ; 334-7.
- Vax, Louis : 377 ; 382.
- Vicinus, Martha : 90.
- Villiers de l'Isle-Adam, J. M. Auguste : 29 ; 191, n. 277.
- Vinci (de) Léonard : 434 ; 459.
- Vogt, Carl : 304-6.
- Warner, Marina: 449; 483.
- Watson, Joan Broadus: 230; 236.
- Wells, Herbert George: 297.
- Wilde, Oscar: 23; 95; 98; 111; 223; 259; 381; 424.

Winckelmann, Joachim: 106; 130.

Winterson, Jeanette: 449; 481-3.

Wollestonecraft, Mary: 283, n. 371; 295.

Woolf, Virginia: 35; 281; 320-1; 331; 346;

Wordsworth, William : 12-6; 50; 54; 61; 70; 135.

Wundt, Wilhelm: 147; 171; 226; 230.

Young, Robert: 296.

Zink, Michel: 260.

Zola, Emile: 18-9; 157; 166, n. 241; 172, n. 248; 267; 276; 431.

Zorn, Christa : 35; 40; 42; 127, n. 187; 128-30; 143; 147-8; 154; 168; 216; 219; 231;
234-5; 247; 262; 275; 309; 321; 332; 367; 387; 439; 442-5; 449; 453; 461-2; 464; 484.

INDEX RERUM

- Anthropomorphisme. Etude de l'entité anthropomorphique : 66. Animisme : 137-9. L'*anima* (concept de l'animisme chez Platon): 137. « Anthropomorphic Aesthetics » : 148. Etude du cosmos anthropomorphique : 416.
- Art (l') pour l'art. « The love of art for Art's sake » : 24. La fonction de l'art : 25. L'art pour l'art, selon Vernon Lee : 271-7.
- Behaviorisme. Définition: 230. La psychologie comportementale dans l'écriture leeeienne: 230-47;
- Décadence (Décadentisme). Définition: 12. « Rhymers's Club »: 18; 29; 397-8. L'esthète décadent: 96. Décadence et homosexualité: 97. « L'esprit décadent »: 177; 378-80. Dandy (et dandysme): 259; 259, n. 355 (définition); 270.
- Ecologie : 63-4 ; 68.
- Esotérisme (hermétisme, magie, occultisme, paganisme). *Genius Loci* (l'« Esprit des Lieux ») : 50 ; 52 ; 53 (définition). Le culte du *Genius Loci* : 59. Le dieu Pan : 71. Le paganisme : 71 ; 459. Le spiritualisme mystique : 138. La Kabbale : 397. « Les dieux en exil » : 461. Le sacrifice rituel : 468-70. Le culte dionysiaque : 468-9. Le *mainoménos* [Dionysos] : 469. Le *pharmakos* [R Girard] : 470.
- Esthétisme (esthétique ; esthète[s]). Définition : 24. Etude du concept de l'esthétique : 132 ; 133-36 ; 141-46. Le Mouvement esthétique (« the Aesthetic Movement »): 25-6 ; 273-4 ; 277 ; 332. Empathie (*Einfühlung*) : 146-9. Evolution de l'esthétique leeeienne : 280. *Ekphrasis* : 433.
- Existentialisme. Malais existentiel : 75 et 84. « Storm und Drang » : 76 ; 477-8.
- Fabian society : 280 ; 344.
- Féminisme (féministe[s]). Origine du féminisme : 283, n. 371. « Gender » : 36 ; 353 ; 378, n. 463. Emergence de la « New Woman » : 38 et 333. « Ecriture féminine » [H. Cixous] : 40-1 ; 324-6. Le vote, selon le point de vue de Vernon Lee: 309. La « gynocritique » : 327-8. « The Woman Question » : 41 ; 333-6. Les réformes légales concernant le mariage, Divorce Act (1857) : 335. Image de la *femme nouvelle* : 340. Nouveaux espaces féminins dans l'écriture : 360. Féminisme et postmodernisme : 373. Fragmentation de l'identité féminine : 380 ; 419 ; 463-4. « The new avant-garde » : 482.

- Femme fatale (La). Les « Belles Dames sans Merci » : 264. La « Belle Dame sans Merci » de John Keats (1819) : 400. Images de la Femme fatale : 374 ; 379-81. Déconstruction du mythe de la Femme fatale, dans « P. A. /S. L. » : 421-8. Déconstruction du mythe de la Femme fatale, dans « A. D. » : 450-455. Déconstruction de l'image de la Femme fatale, dans « Dionea » : 460-4. Les « New Women » avant-gardistes : 482.
- Imago : 46 (définition) ; 53 (*Imago mundi*).
- Intertextualité. Définition : 237, n. 332. Indices intertextuels : 433.
- Métatextualité : 370.
- Modernité. Définition selon Baudelaire : 30. L'influence de la « New Psychology » sur l'écriture moderne des écrivains : 165-175. Définition selon A. Jardine : 355-59.
- Modernisme. Définition : 39. Définition selon A. Jardine : 355-6.
- Narratologie (définition et théories). Etude de ce concept : 155-7. Focalisation (Genette) : 155-7 ; 166 ; 168-9. Monologue introspectif : 166. « Stream of Consciousness » : 167-8.
- « New Historicism » : 449-50 (définition) ; 481.
- « New psychology » : 21 (Society for Psychical Research) ; (définition de la « New psychology » par E. W. Scripture). Le réalisme subjectif dans le contexte de la « New psychology » : 165.
- Phallogocentrisme : 293 ; 307 ; 404 (Irigaray).
- Phallogocentrisme (Derrida) : 326 ; 353 ; 364 ; 379 ; 431.
- Postmodernisme : 355-6 (définition) ; 359 ; 364 ; 373.
- Préraphaélisme (et préraphaélites). « The Pre-Raphaelite Brotherhood » : 27 ; 253-4. Définition du Préraphaélisme : 255. Critique du Préraphaélisme : 257-8 ; 261.
- Psychanalyse (théories et concepts). Naissance de la psychanalyse : 21-2. Hystérie : 21 ; 473. Le complexe d'Oedipe [Freud] : 76 ; 76, n. 111 ; 81 ; 97 ; 404. Le complexe de castration (Freud) : 402. Déconstruction de la théorie du complexe de castration : 450 ; 464. Théorie freudienne de la libido : 105-6 ; 110. Erotisme et érotomanie : 110 (nymphomanie) ; 452 (érotomanie fétichiste, dans « Amour Dure » de Vernon Lee) ; 470 (expérience érotique transgressive). Paranoïa dans « P. A. /S. L. » : 419 ; dans « Amour Dure » : 452.

Unheimlich (« L'inquiétant » [Théorie de Freud]) : 178 ; 178, n. 263 (définition) ; 179 ; 188-9 ; 191. « La tête de Méduse » : 402.

- *Tel Quel*: 324.

- Racisme : 298-301.

- Symbolisme (et symbolistes) : 18. Définition du symbolisme : 29. Le phallus comme symbole du pouvoir : 363. Le symbolisme du « fier baiser » : 414-5 ; 426. Le symbolisme de la colombe : 458-9. Le symbolisme du lion : 465-8. Le symbolisme de la mer : 466.

-Transcendantalisme.

Symbolisme transcendantal : 66-7. « Platonic transcendentalism » : 137-8. Esthétique transcendantale : 138.

- Vampirisme. Origine de ce concept : 397. Lilith : 398. Dans « Dionea » de Vernon Lee : 471



Carmen THUE-TUN

Vernon Lee (Violet Paget, 1856-1935):

Une Odyssée Scripturale entre Romantisme et Modernité

Vernon Lee est une femme de lettres d'origine britannique, dont l'oeuvre éclectique est située dans le contexte historique et socio-culturel de l'Angleterre victorienne de la fin-de-siècle dite « décadente » (1880-1914).

La problématique de cette thèse est axée autour de deux fils conducteurs: d'une part, le regard que Vernon Lee porte sur la société de son époque, et d'autre part, son intérêt pour les récentes découvertes dans le domaine des Sciences humaines. Les années 1890 représentent une ère de transition entre le Romantisme et le Modernisme. On peut donc parler d'héritage romantique en ce qui concerne l'inspiration et l'imaginaire des écrivains victoriens de la fin du XIX^{ème} siècle. La littérature de la Décadence privilégie les thèmes mythiques, en particulier le mythe de la Femme fatale.

L'esthétisme et l'éthique sont au coeur de l'oeuvre de Vernon Lee. Ecrivain et témoin de son époque, elle utilise son écriture pour défendre la condition féminine. C'est avant tout une écriture avant-gardiste, orientée vers le Modernisme. En effet, les récentes découvertes scientifiques (notamment la linguistique, la psychologie et la psychanalyse) influencent son écriture, lui permettant d'accéder au mieux à l'intériorité de ses personnages.

MOTS-CLES

Romantisme

Epoque victorienne et fin-de-siècle « décadente »

Esthétisme et éthique

Art et vie

Modernité

Modernisme et Postmodernisme

Féminisme

Déconstruction et subversion

Fiction réaliste et fiction fantastique

VERNON LEE
(VIOLET PAGET, 1856-1935)
THE ODYSSEY OF A WRITING
BETWEEN ROMANTICISM AND MODERNITY

The 1890s are considered as a period of transition between Romanticism and Modernism. Therefore, we can refer to a romantic legacy of the fin-de-siècle Victorian writers' inspiration and imaginative universe. The literature of the Decadence favours mythic themes, especially the myth of the « Femme fatale ».

Aestheticism and ethics are the main concerns of Vernon Lee's work. As a writer and a witness of her time, she makes the most of her writing in order to stand up for the woman's emancipation. It is an avant-gardist writing, which is steered towards Modernism. Besides, she is influenced by the recent discoveries in the field of Social sciences.

This PhD thesis is read through the light of contemporary feminist criticism.

KEY-WORDS.

1. Romanticism
2. Victorian era and fin-de-siècle period
3. Aestheticism
4. Modernity
5. Modernism and Postmodernism
6. Feminism
7. Deconstruction and subversion
8. Realistic fiction and fantastic fiction