



HAL
open science

La métamorphose dans l'oeuvre de Steven Millhauser.

Therese Suple-Zanone

► **To cite this version:**

Therese Suple-Zanone. La métamorphose dans l'oeuvre de Steven Millhauser.. Littératures. Université de Grenoble, 2013. Français. NNT : 2013GRENL016 . tel-01323005

HAL Id: tel-01323005

<https://theses.hal.science/tel-01323005v1>

Submitted on 29 May 2016

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Langues et littératures étrangères**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Therese SUKLE-ZANONE

Thèse co-dirigée par **Claire MANIEZ**

préparée au sein du **Laboratoire EA 3016 – Centre d'Études sur les Modes de le Représentation Anglophone (CEMRA)**

dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines**

La métamorphose dans l'œuvre de Steven Millhauser

Thèse soutenue publiquement le **13 juin 2013**, devant le jury composé de :

M. Denis BONNECASE

Professeur des Universités à l'Université Stendhal – Grenoble 3, membre

Mme Nathalie COCHOY

Professeur des Universités à l'Université de Toulouse 2, rapporteur

Mme Claire MANIEZ

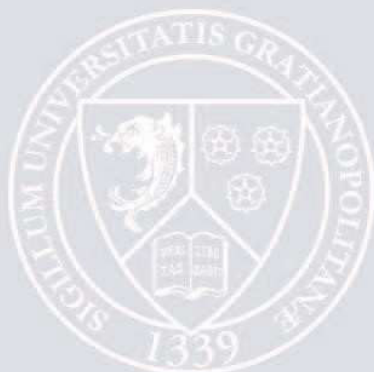
Professeur des Universités à l'Université Stendhal – Grenoble 3, directrice

Mme Anne-Laure TISSUT

Professeur des Universités à l'Université de Rouen, présidente du jury

Mme Anne ULLMO

Maître de Conférences à l'Université de Lille 3, membre



Résumé

La fiction de Steven Millhauser est caractérisée par le mouvement perpétuel : un mouvement générique du réalisme au fantastique, avec des intrigues qui résistent aux dénouements et des personnages, des lieux et des objets en transformation constante. Son œuvre nous présente exploration de la métamorphose littéraire, qui se manifeste à la fois comme style d'écriture et comme motif. Enracinée dans une conception typiquement américaine de la métamorphose, née de la philosophie Ralph Waldo Emerson, la métamorphose millhauserienne attire l'attention du lecteur sur le pouvoir transformateur de l'art et plus spécifiquement de la littérature. Utilisant la relation entre l'art et l'identité culturelle comme point de départ, notre thèse montre que la fiction de Millhauser développe la nature métamorphique de l'expérience esthétique. Au cœur de la dynamique de la métamorphose littéraire se trouve la relation entre lecteur, texte et auteur, relation transformatrice que Millhauser met en scène à plusieurs reprises, afin d'explorer les possibilités et les limites du langage. Si sa fiction illustre le potentiel destructeur de la métamorphose linguistique, et manifeste aussi une certaine angoisse concernant les limites du langage, son œuvre est néanmoins dominée par un sentiment d'émerveillement et d'espoir dans la valeur régénératrice de la fiction, et son pouvoir de faire resurgir la beauté d'un monde devenu ordinaire.

Mots-clés : Intermédialité, littérature américaine contemporaine, métafiction, métamodernisme, métamorphose, Steven Millhauser, transformation.

Abstract

Steven Millhauser's fiction is characterized by perpetual movement: a transition from realism to the fantastic, with plots which resist denouement and characters, places and objects in constant transformation. Millhauser's work offers the reader a literary metamorphosis which is both stylistic and thematic. The millhauserien metamorphosis is typically American, the offspring of Emersonian philosophy, and it highlights the transformative power of art and, specifically, of literature. Using the mutually transformative relationship between art and cultural identity as a starting point, this thesis demonstrates the ways in which Millhauser's fiction develops the metamorphic nature of the esthetic experience. The relationship between the reader, the text and the author is at the heart of literary metamorphosis, and this transformative relationship, which often appears in Millhauser's work, sets the stage for an exploration of the possibilities and limits of language. If Millhauser's fiction illustrates the destructive potential of linguistic metamorphosis, and articulates a certain anxiety concerning the limits of language, his work is nonetheless dominated by the sentiment of wonder and hope in the regenerative value of fiction and its power to reveal the unusual beauty of a world which has become ordinary.

Keywords: Contemporary American Literature, intermediality, metafiction, metamodernism, metamorphosis, Steven Millhauser, transformation.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, Claire Maniez, qui m'a consacré énormément de temps pendant ces six années de travail. Je la remercie autant pour sa patience que son exigence.

Je remercie également les membres du jury d'avoir lu mon travail.

Je remercie infiniment mon mari Pierre et ma belle-mère Dominique pour leurs patientes relectures, leur soutien et leurs encouragements, et sans qui je n'aurais jamais été capable de réussir.

Je souhaite remercier aussi mes deux collègues Michel Cornella et Emmanuel Henin pour leurs corrections précieuses.

Je remercie tous ceux qui ont été des soutiens constants, mes deux sœurs Zeb et Kersea et mes amies Chahndra, Emmanuelle et Eléonore.

Merci à ma belle-famille qui a toujours été là, sans jamais douter

For Maman

Table des matières

Introduction	11
Première Partie : Espaces de la métamorphose	23
Chapitre 1 : Le Paysage Liminal de La Nouvelle-Angleterre	27
A . Back Yards, Big Trees, Blue Skies : La Nouvelle-Angleterre Encadrée	27
B. « Our town », the country : La transformation de l’iconographie de la Nouvelle-Angleterre	34
C. The World through a window : l’image comme écho de Dickinson	40
D. « Let me make a snowman and see what comes of it » : les bonshommes de neige de Hawthorne et Millhauser	45
E. L’espace neutre de « Flying Carpets »	49
F. « My Cocoon tightens, colors tease » : les chrysalides verbales de Dickinson et Millhauser	54
Chapitre 2 : Les nouveaux lieux américains de Millhauser	63
A. Les édifices iconiques de Charles Sarabee et Martin Dressler	64
B. A « <i>middle dome</i> » : le dôme de Wallace Stevens dans « The Dome » de Steven Millhauser.	85
C. La consommation et « The Next Thing »	90
Chapitre 3 : Métamorphose des métaphores	99
A. La (re)vision microscopique d’Emily Dickinson	99
B. La malléabilité du signe: Millhauser emprunte la robe de Dickinson	105
C. Spectres et structures : Les maisons hantées de Hawthorne et Millhauser	108
D. Millhauser revisite ses racines	119
Chapitre 4 : L’adolescence : espace temporel de la liminalité	127
A. Adolescence, Intitiation et Art : Edwin Mullhouse et Arthur Grumm	128
B. « A Word made Flesh » : descriptions sensuelles dans « The Room in the Attic »	149
C. La liminalité et la linguistique : « Protest Against the Sun » et « Sledding Party »	156
D. Clair de Lune : la métamorphose comme transcendance	163
E. La Méta-Métamorphose d’Alice	168

Deuxième Partie : L'œuvre Organique	177
Chapitre 5 : L'œuvre comme organisme.....	181
A. Images organiques : Le royaume (sur)naturel de Morphée.....	195
B. Tableaux Vivants.....	202
Chapitre 6 : Mutations et Transformations textuelles.....	213
A. Intertextualité et transformation dans From the Realm of Morpheus	216
B. Tristan transformé.....	237
Chapitre 7 : Transformations Méta-textuelles : auteurs et lecteurs.....	255
A. « An Adventure of Don Juan » et le pouvoir transformateur du désir	256
B. Construction, production et processus dans « The Eighth Voyage of Sinbad » ..	278
Troisième Partie : Métaphores Métamorphiques	293
Chapitre 8 : Tropes de la production et de la réception littéraire	295
A. « History of a Disturbance» ou « a disturbance of his story ».....	296
B. (Esthetic) Pleasure and Payne : L'art de J. Franklin	302
C. Médisances et métamorphoses dans « The Knife Thrower ».....	314
D. An unreasonable body. Nonetheless lovely » : Les spectres scandaleux d'Eisenheim.....	318
E. « The Sepia Postcard » : ré-vision gothique.....	322
Chapter 9 : Métamodernisme et Ekphrasis	329
A. « The prose of a shade of blue I leave to you » : <i>Parade</i> de Picasso en prose ...	334
B. Fluidité et fragmentation : Le monde en mouvement de « Cat 'N' Mouse ».....	340
C. « Klassic Komix » : une interprétation multi-médiale.....	344
D. Millhauser makes it new : La métamorphose imagiste de « Cathay »	353
E. Le « paysage choisi » <i>d'Enchanted Night</i>	362
Conclusion.....	375
Index des noms propres.....	385
Bibliographie	389

Introduction

Métamorphose comme sujet, comme métaphore, comme style d'écriture : la métamorphose millhauserienne englobe la totalité de l'expérience et de l'expression littéraires. Cette thèse de doctorat a pour objet d'étude la fiction de Steven Millhauser, auteur américain originaire de la Nouvelle-Angleterre. Son œuvre est, à ce jour, composée de quatre romans, d'un roman court, et de sept recueils de nouvelles publiés entre 1972 et 2011. Malgré sa reconnaissance culturelle (Millhauser a reçu le prix Pulitzer en 1997 pour son roman *Martin Dressler: The Tale of an American Dreamer*) et sa renommée parmi les institutions académiques, les œuvres de Millhauser ne sont pas encore assez étudiées. C'est la raison pour laquelle notre corpus comprend l'intégralité de sa fiction, de son premier roman *Edwin Mullhouse: The Life and Death of an American Writer 1943-1954* by Jeffrey Cartwright jusqu'à son plus récent recueil *We Others: New and Selected Stories* (2011). Nous souhaitons examiner la métamorphose sur l'ensemble de ses productions afin d'arriver à une analyse pertinente de l'œuvre complète de Millhauser. Il faut cependant reconnaître que certaines œuvres se prêtent plus à l'étude de la métamorphose que d'autres, et par conséquent toutes les œuvres ne recevront pas la même attention.

Notre étude trouve son origine dans une question de genre : enracinée très souvent dans le réalisme, la fiction de Millhauser se transforme, au fil du récit, en quelque chose d'autre, au-delà du réalisme duquel il est né. Souvent associé aux auteurs tels que Jorge Luis Borges et Edgar Allan Poe, Millhauser s'inspire d'un héritage littéraire riche et divers pour présenter une vision du monde qui ne cesse de se métamorphoser. Fabuliste, parodiste, métafictionniste, ultra-réaliste, issu de l'héritage romantique d'Hawthorne, la pluralité de son identité littéraire fait de Millhauser un auteur de la métamorphose américaine.

Au cœur de notre analyse, il y a donc la question suivante : qu'est-ce que la métamorphose ? Cette thèse cherche ainsi à définir et à élucider les façons dont la fiction de Steven Millhauser met en scène la métamorphose et les implications de

ces métamorphoses multiples et variées. Le mot métamorphose se compose de deux morphèmes : meta, qui ici signifie changement¹, et morphe qui signifie forme². Plus facilement associé à la biologie qu'à la littérature, le mot métamorphose coïncide avec la période de la vie d'un animal qui évolue de l'état de larve à sa forme juvénile ou adulte ; la forme dans ce milieu scientifique désigne alors l'entité, le corps même de l'animal. D'une manière beaucoup plus large, la forme artistique peut signifier la structure du texte ou de l'objet, le genre du texte écrit (poésie et prose, par exemple), ou bien le médium dans lequel l'objet est traité (peinture, animation, sculpture, etc.). « La métamorphose relève de l'évolution » (Létoublon 21) et dans l'œuvre de Steven Millhauser, nous observons les évolutions de ces divers types de formes : au niveau de l'intrigue, des personnages, de l'écriture, du genre, et au niveau des médiums dans les relations transtextuelles et transmédiales.

La lecture en soi produit une métamorphose parce que « par sa nature séquentielle, tout texte est l'objet, au moins lors d'une première lecture, d'une série de métamorphoses » (Besson 135). Millhauser met en évidence la façon dont la lecture est une métamorphose en se servant de sujets qui eux-même relèvent de la métamorphose, tels que le passage de l'enfant au stade adulte, l'évolution des projets artistiques, les références aux métamorphoses y compris par l'intertextualité et la mise en abyme. La métamorphose la plus récurrente chez Millhauser est sans doute la métamorphose biologique : celle du corps. Le passage de l'enfant au stade adulte exige une transformation physique et Millhauser exploite cette transformation en mettant en relation le corps du sujet et le corps du texte au fil d'une écriture polymorphe et transformiste. En effet, l'écriture évolue en même temps que le sujet : Millhauser construit ses œuvres dans une lente transformation générique, marquée souvent par une mutation du réalisme au merveilleux.

¹ Le préfix méta a plusieurs significations et son sens dépend du mot dans lequel il est utilisé : « meta- 1. "after, behind," 2. "changed, altered," 3. "higher, beyond;" from Greek meta (prep.) "in the midst of, in common with, by means of, in pursuit or quest of," from PIE *me- "in the middle" (cf. German mit, Gothic miþ, Old English mið "with, together with, among;" see mid). Notion of "changing places with" probably led to senses "change of place, order, or nature," which was a principal meaning of the Greek word when used as a prefix (but also denoting "community, participation; in common with; pursuing"). » (<http://etymonline.com/?search=meta>)

² Dictionnaire étymologique des mots français dérivés du grec (p 80)

Si ces évolutions nous évoquent l'acte de la lecture même, elles peuvent aussi être lues comme des métaphores de métamorphoses artistiques. Fondamentalement organique, une idée germe et se transforme pour prendre forme : l'artiste transforme son idée en objet esthétique, métamorphose qui donne un corps palpable à une idée abstraite. Tel est le processus de la création littéraire que les œuvres de Millhauser explorent à travers les évolutions des personnages et des intrigues. Nous utiliserons le terme métamorphique pour qualifier les métaphores associées à la métamorphose. L'adjectif métamorphique, originellement réservé au domaine de la géologie, caractérise une formation rocheuse qui est le résultat d'une métamorphose. Cependant, le mot métamorphique apparaît aussi dans la critique de domaines variés, et est utilisé pour qualifier soit quelque chose qui produit la métamorphose, soit quelque chose qui possède les caractéristiques de la métamorphose. Dans son étude *Stéréotypage, stéréotypes: Fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Henri Boyer parle d'une métaphore-métamorphique : « [un récit] qui consomme l'image mentale (la métaphore) au point d'en créer d'autres (métamorphoses) » (127). Gisèle Mathieu-Castellani, dans son ouvrage sur la poésie baroque française, utilise le terme processus métamorphique pour qualifier les vers qui décrivent la métamorphose. Enfin, dans son article « Le sacrifice sans métaphore », Claude Rabant parle d'un « cycle métaphorique ou métamorphique du désirant en désiré » (352, c'est moi qui souligne). Nous utilisons donc l'adjectif métamorphique pour qualifier ce qui produit la métamorphose ou ce qui porte les caractéristiques de la métamorphose.

Dire que Millhauser explore la métamorphose par voie de la métaphore est problématique parce que la relation entre la métamorphose et la métaphore est conflictuelle. La métamorphose littéraire est-elle une métaphore détruite ? La littéralisation de la métaphore implique-t-elle nécessairement que son rôle figuratif ne fonctionne plus ? Ou, au contraire, toute métamorphose littéraire est-elle une métaphore d'autres évolutions et transformations ? « La métamorphose est non seulement synonyme de transformation, mais aussi une révélation de sujet poétique par son médium [...] un moyen de "devenir ce que l'on est", selon la célèbre formule de Nietzsche » (Mas 116).

On ne devient que soi. Satan serpent (Milton), Grégoire Samsa cancrelat (Kafka), et Cendrillon princesse. Les espèces muent, comme les sociétés (Darwin) à un rythme si lent qu'il brise nos perspectives : le mutant, l'extraterrestre, l'ange ont le même sort, pas le même temps. Dépossession ou intronisation, la métamorphose scelle à la fois la mort et la naissance. Dévorés par l'esthétique du regard en arrière, nous voudrions déjà avoir changé (Strindberg, Pirandello). Eurydice nous dit la mutation d'Orphée : à ce qui m'a quitté, je saurai qui je suis. Métamorphose fait ta mort fausse. Meurs et deviens. N'est-ce pas là l'essentiel des initiations ?³

Chez Millhauser la métamorphose signale l'initiation aux sentiments auparavant inconnus et la littérature sert d'espace liminal de cette initiation.

« Le corps animal ou humain n'est pas le seul terrain sujet à la métamorphose, puisque tout espace ou objet peut être le lieu d'une transfiguration » (Mas 109). Cette idée s'applique facilement à la fiction de Millhauser dont les métamorphoses se manifestent non seulement chez les personnages, mais aussi dans les paysages, les structures urbaines, les objets artistiques et les sentiments, parmi d'autres. Nous observons que, malgré la nature inorganique de l'objet de la métamorphose en question, il existe toujours un lien anthropomorphique entre l'objet, le corps humain, et finalement, le corps du texte. Nous pouvons considérer ce type de relation comme une transfiguration ou une transmutation, métamorphose qui se manifeste également au niveau de la production d'un texte. Si nous considérons que « tout n'est que plagiat, rien n'étant jamais dit pour la première fois » (Schneider 30), la relation entre monde et mot est désormais parasitique. D'après Pierre Brunel, le monde de la métamorphose est un « [m]onde de la décomposition créatrice ; monde aussi où chacun se nourrit de l'autre et le transforme en sa propre substance » (Mythe 64). Millhauser met en évidence cette notion tout d'abord au niveau textuel à travers différentes métaphores. La plus déstabilisante de ces métaphores est peut-être celle de la reproduction identique qui, en anglais, est connue sous le mot de « replica ». Dans son étude « Replicas », Millhauser explore la relation parasitique entre l'objet esthétique et le monde dont il provient. « [Replicas] have an

³ « Métamorphose. » Larousse.
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/m%C3%A9tamorphose/187278>

enhanced or double being, since they include not only themselves but what they mimic » (50). Millhauser cite quinze types de replicas dans son essai, dont plusieurs, notamment le modèle, le trompe l'œil, la photographie, l'objet platonique, la ville reconstruite, le mannequin, et le tableau vivant, sont identifiables à de nombreuses reprises dans sa fiction. « Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires » (12), ces emprunts, selon Pierre Brunel, révèlent que toute œuvre littéraire fait partie non pas d'une imitation, « mais [d'une] transmutation » (71, Mythe). La transformation est ainsi primordiale aussi bien en littérature que dans l'art en général.

L'œuvre d'art est perçue avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'associations qu'on fait avec elles [...] Non seulement pastiche, mais toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique. (Chklovski cité dans Todorov Poétique 44)

Ainsi, toute production artistique est le produit d'un travail de transformation transtextuelle⁴ où transmédiale.

« Metamorphosis is typically violent and flies in the face of reason. It does not lend itself to assimilation into pleasurable or consoling schemes » (Massey 82). Si la métamorphose se manifeste parfois violemment chez Millhauser, c'est parce que la transformation ne peut se dérouler que dans la destruction de la forme. Certaines critiques exigent que la métamorphose soit une métaphore détruite⁵, le lieu où le langage figuratif cesse d'exister et où la réification de l'objet a lieu. D'autres comprennent la métaphore comme, non seulement une comparaison verbale, mais aussi une relation linguistique qui fusionne deux termes physiquement disparates. Cette problématique nous évoque La Métamorphose de Franz Kafka qui met la relation entre la métamorphose et la

⁴ Nous employons le mot transtextualité, mot utilisé par Gérard Genette pour décrire toute relation, secrète ou manifeste, entre deux textes. La définition de ce mot inclut l'intertextualité mais s'ouvre sur d'autres relations plus ou moins explicites, l'allusion et le plagiat, par exemple.

⁵ Voir *The Writer's Metamorphosis Tropes of Literary Reflection and Revision*. Kai Mikkonen, 28.

métaphore en question. « With [the metamorphosis of Gregor], Kafka reverses the original act of metamorphosis carried out by thought when it forms metaphor; for metaphor is always metamorphosis. Kafka transforms metaphor back into its fictional reality » (Corngold 57). La relation entre la métaphore et la métamorphose est souvent violente dans la mesure où la métamorphose est le résultat d'une envie de briser les limites linguistiques (Massey 187). Millhauser recourt aux images gothiques afin de mettre en scène la violence de la transformation. Nous pensons surtout au vampire qui, par son statut de mort-vivant, prend place dans la culture occidentale comme métaphore de la transgression et de la liminalité. Si la liminalité est explorée par le symbole du vampire, elle est approfondie avec le traitement récursif de l'enfant en train de grandir. Nous évoquons cette métaphore ici parce que chez Millhauser le passage entre les deux stades n'est pas sans violence, voire même parfois plutôt morbide. D'après Michel Picard la mort-état littéraire peut être considérée comme une autre vie « et la mort-passage comme une initiation [...] Le jeune initié meurt au monde de l'enfance pour naître à celui des adultes » (La littérature et la mort 78).

Aucune étude concernant la métamorphose ne sera complète sans référence aux *Métamorphoses* d'Ovide. Œuvre fondatrice de la métamorphose, les contes d'Ovide dirigent notre conception de la transformation même. Malgré la violence des histoires qui composent le texte, les contes représentent la croyance d'Ovide : rien au monde ne peut être détruit, toute chose se transforme (Gregory xxv-xxvi). La métamorphose généralisée aboutit à l'abolition des frontières entre les ordres et entre les espèces (Brunel Mythe 65) ; la métamorphose linguistique peut fonctionner de la même manière.

Si la fiction de Millhauser nous évoque des métamorphoses transculturelles et trans-temporelles, la métamorphose millhauserienne s'épanouit dans une tradition littéraire clairement américaine. L'origine de l'expérience métamorphique américaine remonte au dix-neuvième siècle, à Ralph Waldo Emerson, essayiste, poète, et philosophe de la Nouvelle-Angleterre, chef de file du Transcendentalisme. Son œuvre se situe à la confluence de deux grands mouvements de pensée : le puritanisme et le romantisme. A ce point de transition, Emerson était bien placé pour explorer une expérience américaine géographiquement, politiquement, sociologiquement et linguistiquement

métamorphique. La notion de métamorphose, directement liée à son expérience et à ses observations de la nature, se retrouve partout dans ses essais. « Metamorphosis is nature » écrit Emerson dans son journal intime en 1841. Cette métamorphose se retrouve comme métaphore organique pour exprimer la dynamique du progrès américain ; la métamorphose qu'Emerson observait dans la nature était l'emblème des transformations physiques et sociales de la jeune république (Shea 29).

Pour Emerson, comme pour un grand nombre d'auteurs américains qui sont restés dans son sillage, la terre américaine a joué le rôle de catalyseur de la métamorphose: « the American spirit of place, invades and transforms the self » (Shea 31-32). L'esprit de la littérature américaine est donc fondé sur le pouvoir transformateur du lieu.

Dans sa philosophie, Emerson, pour qui l'écriture est l'expérience transformée, démontre la relation métaphorique entre l'écriture et la métamorphose. Son expérience de la métamorphose est centrée sur l'expression linguistique : « The poet's task is to save language from dead forms—fossilization and abstraction—by constantly making it new » (Gelpi 155). Cette affirmation, le mantra poétique du moderniste Ezra Pound, va devenir le fondement du mouvement moderniste. Aujourd'hui, nous pouvons utiliser le terme metamodernisme pour parler d'une esthétique en mouvement constant.

Meta [...] signifies an oscillation, a swinging or swaying with and between future, present and past, here and there and somewhere; with and between ideals, mindsets and positions. It is influenced by estimations of the past, imbued by experiences of the present, yet also inspired by expectations of the future. (Notes on Metamodernism)

Nous observons donc un lien fort entre la philosophie de la métamorphose d'Emerson et la notion de metamodernisme, mouvement contemporain qui peut nous aider à comprendre les nombreuses tensions et oscillations présentes dans l'œuvre de Steven Millhauser.

Etant donné que la métamorphose que nous trouvons chez Millhauser est, à la base, une métamorphose linguistique, les observations de Donald L. Gelpi à propos de l'œuvre d'Emerson ont une forte résonance dans la fiction de Millhauser.

By its very nature language must negotiate that middle ground without lapsing into All or Nothing, into Silence or gibberish [...] Since the paradox of language is that “words are finite organs of the infinite mind,” even the successful poem will be an incomplete articulation. Language has form, and so limits, but meaning does not. (Gelpi 157)

Millhauser reprend cette notion de terrain d’entente et la met en œuvre en employant des métaphores qui incarnent la forme de la langue, les limites de cette forme, et les efforts faits par l’artiste pour aller au-delà des limites du langage afin de communiquer une expérience. L’exploration de la relation entre la langue et l’expérience est une problématique centrale dans les textes d’Emerson : « We study to utter our painful secret. The man is only half himself, the other half is his expression » (Emerson “Compensation”). La métamorphose d’Emerson décrit le point où la pensée et l’objet esthétique entrent en contact ; la métamorphose emersonienne est le mécanisme par lequel l’une devient l’autre (Guthrie 174). Loin d’être troublé par les limites du langage, Emerson aperçoit, dans l’expression poétique, la possibilité de créer de nouvelles expériences; l’expression poétique devient alors un objet esthétique.

If a rigid and preconceived form [...] distorts words into its own shape, then organic form, at least ideally, grows out of the unique experience: “a thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or animal it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing”. (Gelpi 162)

La métamorphose de la pensée en énonciation est intrinsèquement liée à la perception qui, elle, est un produit linguistique: « Words and the form that words assume are consequent upon seeing » (Emerson « Language »). C’est bien notre environnement qui contribue à notre langage. « Life is our dictionary » (Emerson « The American Scholar » 111). Notre vie nous donne un langage unique avec lequel nous pouvons décrire et incarner nos perceptions. Steven Millhauser revisite ce phénomène dans son œuvre afin de mettre en évidence la relation symbiotique entre le monde et les mots, et le pouvoir de la langue de structurer notre expérience du monde.

Malgré sa confiance dans le pouvoir qu’a la langue d’incarner, ou même de créer une expérience ou une pensée, Emerson, comme Millhauser plus tard,

explore l'angoisse associée à l'insuffisance de la langue : « A man can only speak so long as he does not feel his speech to be partial and inadequate » dit Emerson dans son essai *Nature*. Dans la nature comme dans la poésie, nous retrouvons la même angoisse à propos de cette insuffisance : « [...] there is throughout nature something mocking, something that leads us on, but arrives nowhere [...] All promise outruns performance. [...] It is the same with all our arts » (*Nature* 20). L'expression de l'expérience esthétique nous échappe en permanence. Les artistes et entrepreneurs millhauseriens s'efforcent d'exprimer une expérience, et ce mouvement linguistique perpétuel se manifeste comme une métamorphose.

La transformation inhérente à l'art n'est pas limitée à l'artiste ou à l'expérience. La poésie métamorphose le lecteur, et le poète nourrit la métamorphose du lecteur. Cette notion est centrale dans l'œuvre d'Emerson.

For the reader, too, poetry is conversion. The transforming grace inherent in the poem enters us through our participating imagination, exciting joy, and bestowing the “new sense” of a world within a world, or rather a “nest of worlds; for the metamorphosis once seen, we divine that it does not stop”.

(Shea 51)

Dans la fiction de Steven Millhauser, la relation entre le texte et le lecteur prend une place centrale dans le récit ; Millhauser met en évidence le pouvoir transformateur de l'art et ses effets sur le lecteur. C'est bien cette notion qui est au cœur de la fonction de l'art et plus précisément de la fiction.

La première partie de ce travail trouve racine dans la métamorphose américaine de Ralph Waldo Emerson. Nous commençons notre étude en explorant les *loci amoeni* de la transformation littéraire chez Millhauser, et nous visons à mettre en évidence la façon dont la Nouvelle-Angleterre est le lieu de naissance d'une métamorphose typiquement américaine. Site de la fondation des Etats-Unis même, cet espace sert de point de départ aux explorations esthétiques de Millhauser, explorations qui exposent la façon dont l'identité de cette région et, par extension, l'identité américaine est formée par l'art qui en est issu. Notre exploration comprend l'espace géographique de la Nouvelle-Angleterre, mais également l'espace littéraire et l'héritage artistique très riche de la région.

Dans le deuxième chapitre, nous déplaçons l'accent de l'espace géographique, à l'espace littéraire, en nous focalisant sur l'intertextualité entre la fiction de Millhauser et trois artistes de la Nouvelle-Angleterre : Nathaniel Hawthorne, Emily Dickinson et Wallace Stevens. Notre choix de ces artistes repose sur le fait que leurs œuvres expriment clairement la métamorphose d'Emerson, parfois de façon radicalement différente. Millhauser reprend les images de ses prédécesseurs, et les transforme afin de les renouveler.

Nous concluons cette première partie avec une analyse de l'espace temporel de l'adolescence, stade de vie qui, dans la fiction de Millhauser, est toujours lié aux espaces suburbains de la Nouvelle-Angleterre. En tant que stade de la transition entre l'enfance et l'âge adulte, l'adolescence est un espace liminal et donc un locus amoenus à lui seul. Dans le Bildungsroman millhauserien, la lecture et l'évolution de la lecture, comme rite de passage, marquent une transition, souvent celle de l'enfance à l'âge adulte. En même temps, en utilisant cette même thématique, Millhauser fait un lien entre l'enfance, l'adolescence et l'artiste. De l'imagination riche de l'enfant à l'angoisse typiquement adolescente, Millhauser exploite les similitudes avec l'artiste qui travaille son œuvre. Si Millhauser semble regarder le monde avec des yeux d'enfant, ses fictions d'enfants et d'adolescents explorent néanmoins des sujets d'adultes centrés sur des questions existentielles et sur l'exploration de la création esthétique. Notre étude de la nouvelle « Alice, Falling » a pour objectif de concrétiser la relation métaphorique entre enfant et artiste.

Après avoir examiné les espaces de la métamorphose, nous nous tournons vers le phénomène de la transformation dans le texte. Notre objectif dans la deuxième partie de la thèse est de montrer la façon dont l'œuvre de Millhauser est fondamentalement organique. Nous examinons, dans un premier temps, la définition de l'œuvre organique ainsi que les manifestations de l'organique dans ses formes diverses dans la fiction de Millhauser. Il s'agit d'une étude métafictionnelle⁶ : Millhauser nous présente un discours autoréflexif sur la lecture

⁶ « Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality » (Waugh 2).

et, par conséquent l'écriture, deux actes qui sont fondamentalement liés. La parodie est centrale pour notre compréhension de l'œuvre organique, parce que c'est une forme qui nous permet d'observer les transformations de texte, bien sûr, mais également des transformations d'auteur et de lecteur. Nous nous focalisons sur l'œuvre *From the Realm of Morpheus* (1986), l'œuvre de Millhauser sans doute la plus riche en relations intertextuelles. Millhauser utilise la parodie pour explorer non seulement les transformations dans le texte lui-même, mais aussi les transformations méta-textuelles. Nous nous appuyons sur la théorie esthétique de Wolfgang Iser pour démontrer la façon dont Millhauser met en scène la communication entre lecteur et texte.

Nous développons nos observations évoquées dans le chapitre cinq avec une analyse qui se déroule en trois parties. Dans un premier temps, nous explorons le pouvoir transformateur de la fiction avec « *The King in the Tree* » et « *The Princess, the Dwarf and the Dungeon* », deux contes parodiques qui prennent pour hypotexte la légende de Tristan. Le chapitre qui suit est l'occasion d'explorer la nature transformatrice du désir dans l'acte de lecture et d'interprétation. La nouvelle « *An Adventure of Don Juan* » nous permet d'élucider le rôle que joue le désir dans la communication et dans les transformations esthétiques. Cette étude nous conduit vers une analyse du double rôle auteur/lecteur que manifestent les personnages millhauseriens, une analyse que nous approfondissons dans le chapitre final de cette partie. Nous nous focalisons sur « *The Eighth Voyage of Sinbad* » pour montrer la façon dont l'acte créatif, soit l'écriture, soit la lecture, demande au participant une métamorphose constante entre producteur de sens et interlocuteur.

Enfin nous nous interrogeons sur la manière dont l'artiste arrive à transformer le monde. Telle est la problématique qui dirige notre troisième partie. Cette partie est construite selon deux fils principaux : une étude centrée sur les manifestations de la métafiction chez Millhauser, et une étude sur la transmédialité et les métamorphoses variées qui en sont le résultat. Le premier chapitre « *Métaphores métamorphiques : tropes de la production et de la réception littéraire* » a pour objectif de mettre en lumière les méta-métaphores que nous observons dans la fiction de Millhauser, et la façon dont Millhauser les utilise pour démontrer le pouvoir transformateur de l'art aux niveaux individuel et sociaux.

Dans notre partie finale nous montrons la façon dont Millhauser explore les possibilités et les limites de la métamorphose linguistique en utilisant la transmédiabilité, considérant la façon dont Millhauser réussit à mettre en prose des médiums aussi divers que la peinture, la bande dessinée, le dessin animé, et la musique. Ces transformations de médium permettent à l'auteur, et au lecteur avec lui, de se rapprocher de l'intense sensualité de l'expérience du monde. Ainsi la fiction de Millhauser nous montre que la littérature peut transformer notre perspective du monde et, ce faisant, nous permet de redécouvrir le monde auparavant invisible. Finalement, la fiction de Steven Millhauser nous démontre que la littérature nous donne le moyen de transcender notre monde tangible pour accéder à une expérience plus riche et plus sensuelle que notre « réalité ».

Première Partie : Espaces de la métamorphose

La métamorphose biologique était l'emblème des transformations physiques et sociales de la jeune république américaine. Le paysage sauvage de la Frontière donnait aux philosophes américains, tels que Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau, un miroir dans lequel ils voyaient le reflet de l'histoire et de l'avenir de la jeune nation. Emerson a traduit la dynamique d'une Amérique en progrès sous forme de métaphore d'une expérience fondamentalement américaine, expérience qui pouvait être communiquée uniquement par la littérature américaine. « By precept and by example [Emerson] challenged the American writer to deliver up out of his experience a transformed language and imaginative structures more nearly organic with an American conception of man endlessly capable of regeneration » (Shea 31). Comme Emerson et Thoreau, les artistes issus de la Nouvelle-Angleterre, région qui marque l'origine de ce que sont aujourd'hui les Etats-Unis, se tournaient vers le paysage pour trouver une image de l'expérience américaine. Ainsi, leurs visions artistiques ont transformé la perception de la région, de l'Amérique et finalement de la culture américaine.

L'œuvre de Millhauser se développe dans cet héritage et notre objectif, dans un premier temps, est de mettre en lumière les références au paysage de la Nouvelle-Angleterre qui servent de genèse à l'intrigue chez Millhauser. Nous examinerons ces références pour évaluer la façon dont Millhauser explore la relation entre la région de la Nouvelle-Angleterre et l'art issu de cette région. De cette manière, nous lisons l'espace de la Nouvelle-Angleterre comme un locus amoenus ovidéen pour la fiction de Steven Millhauser. Nous observons que, bien que Millhauser fasse référence au paysage naturel, il le transforme aussitôt en paysage urbain. Cette transformation sera la problématique qui structure notre deuxième chapitre : quelles sont les implications culturelles de ces réécritures de l'espace américain?

A partir d'un espace géographique, nous élargissons le champ de l'analyse pour inclure l'espace littéraire, en nous focalisant sur les œuvres de Nathaniel Hawthorne, Emily Dickinson et Wallace Stevens, tous auteurs de la Nouvelle-Angleterre. Notre choix de ces trois auteurs est fondée sur la manière dont leurs œuvres s'accordent clairement avec la métamorphose emersonienne, et nous dresserons une comparaison entre la fiction de ces auteurs et celle de Millhauser,

mettant en évidence la manière dont Millhauser reprend et transforme certaines métaphores, mettant l'accent toujours sur les implications culturelles de ces transformations.

Notre troisième chapitre va nous permettre de conduire une étude de l'espace temporel de la métamorphose. Notre problématique relève d'une analyse de deux romans (*Portrait of a Romantic* et *Edwin Mullhouse*) et de cinq nouvelles (« *A Room in the Attic* », « *A Protest against the Sun* », « *Sledding Party* », « *Clair de Lune* » et « *Alice, Falling* »), textes qui prennent pour sujet le passage de l'enfance au stade adulte. Nous utilisons le terme liminalité, mot choisi par l'ethnologue Arnold van Gennep pour désigner le stade d'un rite de passage dans lequel l'initié n'est plus dans son ancien état, ni dans son état nouveau, pour définir cet espace intermédiaire de la métamorphose. Notre examen est dirigé par la notion de la liminalité comme thème et comme métaphore et nous amènera à l'étude d'une écriture liminale. Notre problématique repose sur les implications de la métamorphose et la façon dont l'espace liminal devient, dans la fiction de Millhauser, une métaphore pour l'expérience esthétique, idée que nous développerons dans la dernière étude de cette partie.

Chapitre 1 : Le Paysage Liminal de La Nouvelle-Angleterre

Si nous commençons cette thèse avec le paysage de la Nouvelle-Angleterre, c'est parce que le lecteur de la fiction de Millhauser s'y retrouve très souvent. Loin de n'être qu'un lieu où se déroule l'intrigue, le paysage de la Nouvelle-Angleterre est au centre de l'intrigue même ; c'est un lieu qui influence et modélise l'expérience. En parallèle, les œuvres de Millhauser façonnent le paysage à leur tour, nous rappelant la façon dont l'expérience du lieu, telle qu'elle est exprimée dans l'art, et le lieu lui-même sont dans une relation transformatrice réciproque. Les fictions de Millhauser articulent donc l'expérience individuelle unique et l'expérience spécifiquement américaine. Cependant, Millhauser profite de ce paysage pour explorer les régions au-delà de l'Est des Etats-Unis, montrant ainsi que la Nouvelle-Angleterre est un espace liminal, un locus amoenus dans lequel les possibilités infinies peuvent naître.

A . Back Yards, Big Trees, Blue Skies : La Nouvelle-Angleterre Encadrée

Janet's yard is absolutely still. It looks like a painting of a yard at night: BACK YARD: SUMMER NIGHT. Or maybe it's called GIRL IN WINDOW, WAITING. [...] The yard is bordered on the right by a tall hedge that can be trimmed only if you stand on a stepladder. At the bottom the stems are thick, like tree branches, with spaces to crawl through. To the left is the garage, the long side in shadow, the front white-brilliant in moonlight. The back yard is bordered by a stand of evergreens, spruce and a few Scotch pines, behind which a wire fence separates the yard from the next yard. (Enchanted Night 27)

Image récurrente chez Millhauser, le personnage qui regarde par la fenêtre marque la genèse de l'intrigue. Ici, comme ailleurs dans ces scènes, le suspense règne ; le personnage, comme le lecteur, est suspendu à une attente qui n'aboutit à rien. Cette tranquillité se manifeste dans un espace palpable dont les contours sont décrits : a tall hedge, the garage, a stand of evergreens, spruce and a few Scotch

pinés, a wire fence. C'est une scène esthétiquement figée et le texte nous pousse à la considérer comme telle. Les détails de ce tableau et son cadre évoquent un lieu précis : un quartier de l'Amérique du nord-est qui s'étale comme un patchwork : « Yard after yard, little rectangles, stretching to the end of town, stretching all the way across America » (27) ; des tableaux qui tissent le paysage américain, un paysage rempli de possibilités qui, dans les scènes figées de Millhauser, attendent d'être exploitées dans cet espace liminal.

En évoquant sa jeunesse dans la région de la Nouvelle-Angleterre, l'auteur Kent C. Ryden met en avant une relation entre culture et nature, qui se rencontrent dans ces quartiers.

To find a natural landscape, I merely had to take a few steps [...] Stepping across the clean sharp border from lawn to woods, from culture to nature, was a profound and liminal experience, an immediate transition from one world to another. (3)

Nous discernons des espaces et des mouvements comparables dans la fiction de Millhauser, dans laquelle l'espace domestique de la pelouse s'oppose à un espace situé au-delà des frontières qui l'entourent, créant ainsi l'impression de deux mondes pris dans une dialectique. Ce double paysage de la Nouvelle-Angleterre se manifeste dès *Portrait of a Romantic*, publié en 1977. « I was born in a shady corner of a sunny Connecticut town » nous informe Arthur Grumm, narrateur de ce roman. « [J]ust beyond the hedge the world sloped down to a bushy field crossed in the distance by the concrete banks of a sunken and invisible stream [...] I liked to [...] gaze for hours at that forbidden wonderland » (1). Ici, les traits du paysage suburbain encadrent un espace clairement mis en contraste, un espace au-delà du cadre, plein de possibilités. Le conte de « J. Franklin Payne » débute également par un regard par la fenêtre : « [Franklin] saw plainly the elongated tower with the pointed roof, from which he was looking down into the yard » (15 c'est moi qui souligne). Dans « *The Way Out* », la dernière vision qui occupe l'esprit de Harter est une image de son enfance : « Through the window screen he could look down at the backyard swing with its two dirt patches, at the the two crab-apple trees, at the garden with its rows of corn and its tall sticks for tomatoes » (86 c'est moi qui souligne). Le mouvement du regard est d'abord

vertical, un regard vers le bas, qui est un geste d'enracinement : Millhauser ancre (et encre) ses contes dans la terre américaine, les jardins des quartiers pavillonnaires. Les yeux qui descendent représentent également le geste de la lecture. « [Janet Manning] stays kneeling at the window [...] The night reminds her of a painting » (Enchanted Night 14). Pour les personnages comme Janet, ces scènes se manifestent comme des tableaux à lire. Cependant, nous notons que le regard qui se déplace horizontalement suit les contours de l'espace domestique en s'étalant au-delà des bordures : « through hedges, [...] fences, past sandboxes and baseball bats, and one day [...] the Pacific! » (Enchanted Night 27). Ce mouvement évoque la quête d'un nouveau territoire, idée fondatrice des Etats-Unis. « American fiction is many things, » nous dit Steven Millhauser. « But one strain in it is the impulse to set off in search of new territory, the desire to explore the unknown » (Transatlantica, 2011). Les fictions de Millhauser incarnent cette idée et ainsi marquent la Nouvelle-Angleterre comme un espace dans lequel les possibilités imaginatives peuvent prendre racine et prendre forme.

Ces scènes dans lesquelles la fenêtre sert de point de départ à l'intrigue nous font penser aux peintures d'Edward Hopper, lui aussi artiste originaire de la Nouvelle-Angleterre, et dont les tableaux ont contribué à la vision de cette région américaine. Dans son tableau « Morning Sun », une femme assise sur un lit regarde par la fenêtre. Typique des tableaux de Hopper, cette scène suggère le début d'une histoire : que regarde-t-elle ? A quoi pense-t-elle ? Et qui la regarde ? Nous ressentons une sensation de violation d'intimité, impression qui nous rend conscient de notre rôle de spectateur. Hopper, comme Millhauser après lui, se sert du cadre de la fenêtre qui a pour effet de souligner toutes les possibilités narratives que possède un moment figé. Les deux artistes insistent sur la nature artificielle de l'œuvre en utilisant le cadre de la fenêtre comme point de focalisation, et ainsi expriment la nature artificielle de la Nouvelle-Angleterre, et par extension la nature artificielle de l'Amérique, qui apparaît dans le cadre de la fenêtre.



Looking at [Hopper's] paintings is like drifting past people's backyards on a slow local in a state of intimate awareness. Slowly the train glides on, through dreams and decades. The tall, stooped conductor keeps silent. In silence he gestures toward the windows, and America beyond. (Alexander Eliot cité dans Little)

Si les tableaux de Hopper prennent pour sujet le territoire de la Nouvelle-Angleterre, ils contribuent également à définir la région telle que nous la connaissons aujourd'hui : « We continue to speak of a "Hopper house" or a "Hopper sky" » (Little xvii).

⁷ Hopper, Edward. Morning Sun (1952). <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/interior/>



Dans quelle mesure donc, l'espace qu'est aujourd'hui la Nouvelle-Angleterre est-il un produit des visions artistiques, des métamorphoses esthétiques, qui sont le fruit de ses artistes ? Dans quelle mesure la Nouvelle-Angleterre qui figure dans la fiction de Millhauser n'est-elle qu'un concept qui ne cesse de se métamorphoser ?

La Nouvelle-Angleterre est un espace géographique dans lequel nous pouvons localiser le fondement de la nation que sont aujourd'hui les Etats-Unis. Cependant, la Nouvelle-Angleterre est plus qu'un espace géographique, elle est aussi au centre de la notion de régionalisme qui caractérise les Etats-Unis et qui est au cœur de la formation de la culture américaine. En 1908, Winthrop Packard écrit : « New England in its truest sense is more than a geographical entity. It is the constant flame of spirit, the fulfillment of a great principle, the worshipful deification of a divine right. In fact, New England, in the deeper signification of the words, is not a place at all; it is a state of mind. » Ces mots sont symptomatiques d'une attirance pour cette région au début du vingtième siècle, attirance qui donne forme à la culture américaine et, par conséquent, traduit le pouvoir transformateur du lieu (Rosenbaum 1).

Les caractéristiques physiques de cette région jouent un rôle dans le façonnage de la culture et de l'identité spécifique à la Nouvelle-Angleterre et, par

⁸ Hopper, Edward. High Noon. (1949) <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=9651>

extension, de la culture et de l'identité américaine. « Climate, terrain, flora and fauna were thought to determine the character of different cultures, which in turn determined the kind of people who lived there » (Egan 15). Comme le climat, la flore et la faune de la Nouvelle-Angleterre étaient très différents de ceux de l'Angleterre, dès le fondement des colonies de nouvelles pratiques de survie et de nouveaux mots pour décrire l'environnement étaient nécessaires pour exprimer l'expérience de ce nouveau lieu. Dans la formation de la nation et d'une identité « nationale », les traditions locales étaient essentielles, et le paysage de la Nouvelle-Angleterre était souvent reconnu comme une topographie qui incarnait le caractère solide et vigoureux de la génération précédente. L'art qui était issu de la région tenait à la fois à la façon dont cette notion était communiquée et à la façon dont elle était engendrée. Les tableaux de Willard Metcalf (1858-1925) servent à illustrer comment la région était lue.

Metcalf's pictures offered a basic vocabulary to articulate a New England identity. They converted the region of New England into a set of iconic elements—old homes and churches, winterscapes, winding brooks, and verdant pastures, and these topographic features became inseparable from the region's history of human achievement. (Rosenbaum 144)



De cette manière, lieux et discours s'influencent et se confondent. L'expression d'une expérience spécifique à la région de la Nouvelle-Angleterre était indispensable pour la production de l'identité qui était à la fois liée à l'Angleterre ou marquée par celle-ci et radicalement différente. Nous pouvons dire que l'identité américaine (littéraire comme culturelle) telle qu'elle est explorée par les artistes de la Nouvelle-Angleterre est une identité non pas inventée ou construite, mais plutôt le produit d'une métamorphose ou d'un polymorphisme qui peut caractériser la nation elle-même.

⁹ Metcalf, Willard. Old Homestead Connecticut. (1914) <http://www.wikipaintings.org/en/willard-metcalf/old-homestead-connecticut>

B. « Our town », the country : La transformation de l'iconographie de la Nouvelle-Angleterre

L'iconographie issue de la Nouvelle-Angleterre, et la façon dont ces visions de la région ont formé son identité peuvent être considérées comme des motifs des fictions de Millhauser. C'est, en effet, dans un espace esthétisé de la Nouvelle-Angleterre que Judith, la protagoniste de la nouvelle « A Day in the Country » se rend compte de son propre malheur existentiel. Dans cette nouvelle, Millhauser insiste sur la nature artificielle de l'atmosphère associée aux paysages de la Nouvelle-Angleterre. Voici le premier paysage qui apparaît dans ce conte :

Judith continued to look with pleasure through the opening in the trees at the sunny cliff with its gazebo of pale, peeled logs, and beyond to the dark green and the light green and the blue green of the low hills. On the hills lay darker green patches that slowly moved: the shadows of clouds. They looked like carelessly strewn dark doilies. (99)

La variété de couleurs, (comme les trois verts mis en relation polysyndétique, the dark green and light green and blue green, procédé qui semble séparer artificiellement les couleurs mises en scène), et les références aux effets d'ombre et de lumière font de ce paysage un tableau dans le sens strict du terme. Le regard de Judith, et donc du lecteur, est un regard d'appréciation esthétique (to look with pleasure) ; la répétition du mot pleasure trois fois dans le premier paragraphe confirme les attentes esthétiques de Judith. Tandis que les principaux noms utilisés pour construire la scène (cliff, gazebo, hills) indiquent une scène pastorale, les détails de la description, le choix des comparaisons, dark doilies, par exemple, ou pale, peeled logs suggèrent une mise en scène d'un charme d'antan associé à la Nouvelle-Angleterre, un charme poussé à l'excès dans ce texte de Millhauser ; les icônes de ce paysage ne cessent de s'accumuler : « valleys with red barns [...] hills with little white houses [...] a purple wildflower, with four-petaled clusters arranged along the upper part of a thick green, stalk » (100). Millhauser se sert de cette ambiance artificielle comme d'un espace dans lequel il met en scène les sentiments de tristesse qui hantent Judith : « wooded hills [...] white oaks, beeches and Norway maples [...] sun-dazzled perilous cliffs [...]

yellowing grass and pink thistles [...] richly blue sky [...] distant hills [...] cushioned wicker armchair [...] wood of the porch [...] wooded trail [...] rushing brook » (105-106), bref, Judith (et le lecteur avec elle) est submergée dans un espace d'imagerie, rempli de promesses qui n'aboutissent à rien. La répétition est le procédé principal utilisé pour insister sur l'artificialité du paysage : les mêmes traits de la région (bench, gazebo, wicker, pond, grove) apparaissent à maintes reprises. En insistant sur la nature artificielle de l'expérience du paysage que vit Judith, ce texte nous pousse à considérer tout le paysage de la Nouvelle-Angleterre, et par extension, toute l'Amérique comme une fiction.

[Judith] looked at the sky above hills slowly draining of color. The darkening blue of the east turned to pale, pale blue above, to a blue that was almost white but gave off no light [...]; the moon, large and fiery orange, rose slowly from the black hills. It was nearly round except that one side was slightly blurred, as if someone had started to erase it [...] Judith could almost hear the machinery hidden behind the hills, creakily hoisting up the cumbrous old moon. (109-110)

En évoquant les techniques picturales, Millhauser nous rappelle la façon dont l'identité de la Nouvelle-Angleterre a été largement produite par ses artistes. L'immobilité que nous associons aux toiles et aux scènes figées de Millhauser domine ce paysage construit sous forme de tableau. Les sentiments qu'ils suscitent chez Judith sont, dans un premier temps, agréables, associés au plaisir du regard esthétique (« It struck [Judith] watching their stillness, that there was also a pleasurable trancy from play » (99)). Cependant, cette immobilité poussée à l'excès devient oppressante : « The stillness of the room [...] began to irritate her, to fill her with anger and unhappiness » (113-114).

La nature artificielle du paysage le rend malléable, capable de transformer, to cast its spell (108), mais aussi d'être transformé. En même temps que Judith se sert du paysage pour communiquer ses sentiments, ce paysage plastique se transforme avec la modification des sentiments de Judith : « She felt not so much a restlessness as an unpeacefulness, a dissatisfaction. It was as if a cloud had moved across an inner sun, darkening the green, peaceful inner hills. The bench was uncomfortably hard. » (108). Ainsi le personnage s'intègre au paysage.

Quand Judith regarde par la fenêtre, elle voit plus qu'une scène nocturne, elle voit l'image d'elle-même : « She walked over to the window and pushed aside the shade. She was startled to see her shocked face staring at her from the dark glass. Through her face she saw black hills and a dark blue sky rich with stars » (118).

Au cœur de ce « pathetic fallacy » se trouve le langage. Si Millhauser exploite la répétition qui a pour effet d'insister sur le caractère artificiel du paysage, il profite de la révision intra-textuelle pour illustrer l'élasticité de la langue : « the slatted red bench in a sun-flooded bend of the path » (99) devient « a red-slatted bench in a sunflooded bend of the path » (107), une répétition deleuzienne.¹⁰ De même, la nuit et la lumière de la lune transforment le paysage. « Moonlight [...] is a medium the most suitable for a romance writer to get acquainted with his illusive guest » nous dit Nathaniel Hawthorne. « [D]etails, so completely seen, are so spiritualized by the unusual light, that they seem to lose their actual substance, and become things of intellect » (« The Custom-House » 24). Millhauser utilise cette philosophie hawthornienne en déplaçant l'accent sur la tangibilité des éléments vus dans le clair de lune. En effet, dans le clair de lune de Millhauser, la nature physique des détails est accentuée.

On the brilliantly moonlit cliff the gazebo cast a hard-edged shadow. There were many parallel stripes and criss-crosses. Through the pale, radiant beams of the gazebo she could see diamonds and parallelograms of dark blue night [...] Judith advanced slowly, as if her hair had become tangled in the brilliance of the night sky—in twigs and branches of light. (119-120)

Les lignes et les formes géométriques (le losange et le parallélogramme) solidifient l'ombre et la lumière et ainsi rendent tangible les éléments immatériels. La lumière de la lune est elle aussi tangible, une substance qui éclaire le paysage mais également un objet qui fait partie du paysage au sens littéral. Au clair de lune, ce paysage est transformé en entité vivante et merveilleuse : « [H]er hair became tangled in the brilliance of the night sky [...] The moonlight tore at her hair. The blazing beer can stunned her » (120). Dans ce monde rempli de détails,

¹⁰ « [L]e langage lyrique, dont chaque terme, irremplaçable, ne peut être que répété » (Deleuze Différence et répétition 8).

Judith a envie de simplicité (« a world without detail » (100)), d'une toile vide en quelque sorte. C'est justement dans un paysage vidé d'adjectifs que Judith réalise son épiphanie : « She was standing near the edge of a cliff. She looked at the edge of the cliff. She looked up at the moon. It was night. There was a moon in the sky » (121). La syntaxe et le vocabulaire simples de ces phrases indiquent une renaissance, le début d'une reconnaissance existentielle qui est avant tout une investigation linguistique. « My name is Judith. This is a rock. That is the moon » (121). Ainsi ce paysage, rendu merveilleux grâce à la perception et à la description de Judith, représente un espace tangible dans lequel Judith peut se chercher, se retrouver, et peut subir une métamorphose.

C'est dans cet espace qui flotte entre un lieu à la fois physiquement concret et iconiquement artificiel que Millhauser explore les possibilités de la fiction, des possibilités merveilleuses, certes, mais également des possibilités macabres. Dans sa nouvelle « A Report on Our Recent Troubles », publiée dans la revue Harper's en novembre 2007, Millhauser joue avec le charme de la tradition associée à la Nouvelle-Angleterre. Il profite de la voix collective *we* pour insister sur la notion d'identité régionale, idée exprimée par la répétition de l'expression *our town* dix fois dans le texte. Cette ville incarne la définition même du régionalisme américain : « [W]e enjoy the sense of a vital connection to the larger world, as well as a satisfying sense of self-exclusion from that world, of communal separation for the sake of our own way of life » (76). L'équilibre, et la tension, entre région et nation, conservation et évolution sont, ostensiblement, au centre du récit.

Here, we've preserved touches of an older, more rural America—the north woods, the stream with its railed wooden bridge, the Indian burial ground—which coexist peacefully with our commuter track, our six-lane thruway, our new chemical plant. Here, the streets are shady, the houses in good repair, the back yards bright with swing sets, lawn chairs, and round cedar tables under broad umbrellas. (76)

Cependant, très rapidement, les lieux importants culturellement sont transformés en scènes de crime, en endroits où les habitants de la ville se suicident. « [A] basement playroom, a blanket in the woods, the roller coaster,

[the] attic, the branch of a hickory tree, the spring dance, English class, back yards, barbecue grill » (77) ; Millhauser se sert de ces symboles dans le but de les transformer, de souiller la signification qui leur avait été attribuée auparavant. L'opposition entre ces lieux et ces objets qui représentent la vie saine d'une banlieue américaine et les images violentes (bullet wound, handguns, .38 Smith & Wesson semiautomatic, bone-handled hunting knife, rat poison, twenty-gauge shotgun, fatal fumes) met en avant, de manière ironique, l'artificialité de toute notion d'identité fixe, régionale comme nationale. De la même manière, la nouvelle éponyme du recueil *Dangerous Laughter* joue avec les significations artificielles des lieux américains. Le jeu paradoxal d'un rire dangereux se manifeste, non pas dans les grandes villes pleines de décadence, mais dans des petites villes de l'Est caractérisées par leur tranquillité.

In the long dusks of summer we walked the suburban streets though scents of maple and cut grass, waiting for something to happen. The game began innocently and spread like a dark rumor. In cool playrooms with parallelograms of sunlight pouring through cellar windows, at ping-pong tables in hot open garages, around yellow and blue beach towels lying on bright sand above the tide line. (75-76).

« The truth lies elsewhere » (80 c'est moi qui souligne), nous dit le narrateur de « A Report on Our Recent Troubles », signalant ainsi la nature artificielle de toute « vérité » : les villes tranquilles ne sont peut-être pas ce qu'elles prétendent être, idée qui met toute notion d'identité fixe en question. En fin de compte, ce ne sont pas les suicides qui font peur, mais plutôt l'idée de changement, imminent et perpétuel, l'absence même de stabilité : « a familiar flicker, of no harm in itself, [...] allowed to develop without impediment » (80). Cette citation peut nous guider dans l'exploration du concept d'identité américaine.

The name AMERICAN [...] by [the mid-18th century] had been the cornerstone of a New World liberal identity that extended from the free enterprise vision of "American Economy" to the multid denominational varieties of "American Religion" [...] In all this the name of America worked not only to displace the very real (and deepening) differences within the country, but equally [...] to display difference of all kinds as proof of a victorious pluralism. (Bercovitch xi)

La notion d'identité nationale est en soi un concept furtif qui subit une évolution constante. Si nous considérons les œuvres des artistes issus de la Nouvelle-Angleterre, tels que Nathaniel Hawthorne, Emily Dickinson, ou Wallace Stevens, nous observons la métamorphose d'une identité culturelle et littéraire en cours, qui est le produit des tensions et négociations entre individus et communautés, inclusions et exclusions, passé et présent, ancêtres et descendants. Cependant, la notion de régionalisme était fondamentale pour l'expression d'un concept abstrait comme celui de la nation. « An abstract concept like nation is made more meaningful and real through a concrete sense of place [...and [t]he concept of Regionalism linked regional diversity with a heightened sense of national consciousness » (Rosenbaum 4). Plus particulièrement pendant le dix-neuvième siècle, la formation d'une identité régionale et nationale était largement dépendante des efforts littéraires ; nous pensons bien sûr à Hawthorne et Dickinson mais aussi à Edgar Allan Poe et Herman Melville entre autres. Steven Millhauser ressent une certaine fascination pour la fin du dix-neuvième siècle¹¹, et nous notons une transtextualité soutenue entre la littérature de cette période et sa fiction. Cette relation transtextuelle montre que l'expérience spécifique de la Nouvelle-Angleterre (et par extension l'expérience américaine) était fabriquée par l'art conçu et produit dans cette région.

¹¹ « [T]he end of the nineteenth century has a special fascination for me » (Translatlantica 2011)

C. The World through a window : l'image comme écho de Dickinson

La poétesse recluse Emily Dickinson exprime sa propre appartenance territoriale de façon claire dans sa poésie : « I see — New Englandly ». Elle associe ce lieu à la notion de vision et elle transforme le nom New England en adverbe pour énoncer la spécificité de sa perception. L'œuvre de Dickinson illustre bien une identité en mouvement : sa poésie est un témoignage de transformation. Bien qu'Emily Dickinson soit croyante, elle rejette le calvinisme pour le « self-reliance » d'Emerson. De plus, bien qu'elle se soit intéressée au Transcendentalisme, si populaire pendant sa vie de poète, elle le transforme à sa façon. Pour Dickinson, contrairement à Emerson, la nature va être à la fois une source de beauté et d'inspiration et une entité indifférente, souvent synonyme du Dieu calviniste. Cependant, comme Emerson et Hawthorne avant elle, Dickinson trouve dans le paysage de la Nouvelle-Angleterre, qu'elle observe à travers sa fenêtre, une source d'inspiration poétique.

La fenêtre, pour Dickinson, est un élément central de l'existence et de l'expression de l'expérience. Au niveau littéral, la fenêtre de la chambre de la poétesse recluse lui donnait la possibilité d'observer le monde extérieur, tout en étant retirée de la scène. Dans sa poésie, la fenêtre fonctionne comme un symbole des possibilités, métaphore qu'Henry James lui emprunte : « The house of fiction has not one window, but a million — a number of possible windows not to be reckoned » (11). Pour Emily Dickinson, chaque mot est une expérience unique, pleine de potentiel créatif, et elle regarde à travers ces instants comme s'ils étaient des fenêtres ou des portes. A partir de là, les mots sont des ouvertures vers le monde qu'elle construit dans ses poèmes : « By my Window have I for Scenery/ Just a Sea -- with a Stem » (Poème 75). La fenêtre est une sorte de hublot d'inspiration poétique et la poésie de Dickinson, « sa maison de la possibilité », est remarquable par le nombre de ses fenêtres.¹²

¹² Dickinson, Emily. "I dwell in Possibility" (Poème 657)

Many good poems have a kind of window-moment in them—a point at which they change their direction of gaze or thought in a way that suddenly opens a broadened landscape of meaning and feeling. Encountering such a moment, the reader breathes in some new infusion, as steeply perceptible as any physical window's increase of light, scent, sound, or air. The gesture is one of lifting, unlatching, releasing; mind and attention swing open to newly peeled vistas. (Hirshfield)

Nous avons remarqué des images similaires dans la fiction de Millhauser : la scène vue par la fenêtre marque le début des possibilités créatives. Dans cette analyse, nous considérons non seulement des scènes dans lesquelles l'image de la fenêtre se manifeste explicitement, mais également des scènes avec des window-moments, des moments qui rappellent l'ouverture d'une fenêtre dans une chambre qui se remplit d'air. Chez Dickinson, comme chez Millhauser, ce sont des moments pleins de possibilités : « A moment — We uncertain step/ For newness of the night — /Then — fit our Vision to the Dark — /And meet the Road — erect » (Dickinson Poème 419). Nous pensons à Judith et à son expérience du paysage de la Nouvelle-Angleterre : « [S]he stepped from the side door into the darkness of the open veranda, she felt something expand within her » (103).

Cependant, il y a deux différences qui doivent être notées entre les fenêtres de Dickinson et celles de Millhauser. Les fenêtres poétiques de Dickinson donnent sur des paysages ou sur des phénomènes naturels (« They called me to the Window, for/ 'Twas Sunset », « Eclipse — was all we could see at the Window »), notion qui est en cohérence avec le transcendantalisme de son époque. Chez Millhauser, bien que les scènes vues de la fenêtre soient parfois des paysages naturels, nous observons plus souvent des paysages domestiques ou culturels. De la fenêtre de sa tour, J. Franklin Payne observe la scène suivante : « a child's table, set with cups and saucer and teapot [...] one chair, pulled back slightly » (15). Cette scène d'intérieur trouvée à l'extérieur met en question l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, et par extension les oppositions qu'une telle dichotomie peut suggérer, le moi et l'autre par exemple, ou le monde imaginaire et le monde « réel ». Dans la vignette « The Pleasure of Window Gazing » d'Enchanted Night qui montre une scène culturelle, Millhauser évoque les deux côtés de la fenêtre en même temps, brouillant les pistes entre spectateurs

et scène : « Coop stops unsteadily before the window where the tall and lovely lady stands higher than the street. She looks down at the world through sunglasses darker than the night » (46).

Pour Dickinson, les fenêtres sont des structures infranchissables ; une fenêtre permet au poète d'observer le monde tout en étant isolé et protégé. La notion d'ouverture que peut produire une fenêtre est restrictive dans sa poésie et nous pouvons noter que seuls le regard et l'imagination passent par la fenêtre et le tangible reste inaccessible. « I looked in Windows, for the Wealth/ I could not hope -- for Mine » nous dit la poète. Chez Millhauser, à l'inverse, les fenêtres symbolisent les frontières non pas à respecter mais à franchir et ainsi servent à mettre en question la notion de sens fixe en brouillant les limites entre l'intérieur et l'extérieur, le moi et l'autre, l'imagination et le réel. J. Franklin Payne est un des nombreux personnages millhauseriens qui franchissent une fenêtre avec l'objectif de retrouver une sorte de liberté : « He longed to pass through the window into the dark enchantment of the summer night [...] » (16). Le Don Juan de Millhauser passe aussi par de fenêtre en quête de l'excitation ou de la libération de l'oppression qu'il ressent cloîtré dans sa chambre. En utilisant le cadre de la fenêtre, Millhauser présente au lecteur les possibilités esthétiques infinies de l'espace de la Nouvelle-Angleterre.

Nulle part ailleurs dans la fiction de Millhauser n'est exposé si explicitement le potentiel esthétique de la Nouvelle-Angleterre que dans la nouvelle « Snowmen ». La neige reste un aspect du paysage de la Nouvelle-Angleterre très exploité par les artistes originaires de la région. Les tonalistes américains, tels que John Henry Twatchman ou Childe Hassam, s'inspiraient de la neige pour illustrer des effets d'ombre et de lumière. Le travail des tonalistes américains est pertinent pour notre étude parce que leur influence sur la perception du paysage, et donc sur la culture de la Nouvelle-Angleterre, est substantielle. « In terms of Tonalist subject matter and vision, the landscapes of the pathbreaking indigenous artists Ralph Blakelock (1847-1919) and Albert Pinkham Ryder (1847-1919) were crucial in the development of a distinctly romantic, if not a spiritual or quasi-

religious element. »¹³ Comme Millhauser après eux, leur façon d’explorer les effets d’ombre et de lumière suggère une fusion du monde physique et du monde immatériel.¹⁴ Dans le tableau *Snow Scene at Utica*, John Henry Twatchman s’inspire d’un lieu pastoral enneigé pour mettre en œuvre cette fusion des deux mondes, en brouillant les détails de la scène sous une neige vaporeuse.



15

L’incipit de « Snowmen » nous décrit un tableau où la fenêtre de l’enfant narrateur forme le cadre d’une scène nette qui contraste avec les scènes floues comme nous pouvons les voir dans les tableaux tels que *Scene at Utica*. Malgré cette différence de mise en scène, Millhauser utilise la neige pour explorer une fusion des mondes, fusion que nous retrouvons chez les tonalistes.

One sunny morning I woke and pushed aside a corner of the blinds. Above the frosted, sun-dazzled bottom of the glass I saw a brilliant blue sky, divided into luminous rectangles by the orderly white strips of wood in my window. (125)

Dans ce paysage encadré, la neige de la Nouvelle-Angleterre se manifeste sous forme de mer (« a frozen white sea » (125)), une mer qui donne naissance à des

¹³ Bissett, Robert. “The Secret of Tonalism”. http://www.buildart.com/secret_of_tonalism.htm

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Twatchman, John Henry. *Snow Scene at Utica* (1899). <http://www.wikipaintings.org/en/Tag/winter/7>

possibilités infinies, l'Atlantique figé sur la terre de l'Est de l'Amérique. Le paysage suburbain enneigé présente les caractéristiques d'une étendue sauvage (gleaming trail, jagged hills, snow-ranges, vista, valley (126)), nous rappelant ainsi l'exploration géographique si importante à l'histoire des États-Unis.

La neige est plus qu'une façon de fabriquer, elle est, elle-même une source d'inspiration et de pouvoir esthétique : « My hands were inspired, it was as if I were coaxing into shape a form that longed to spring forth from the fecund snow » (128). De cette terre fertile, c'est le paysage de la Nouvelle-Angleterre qui prend forme.

Trees of snow had been composed leaf by leaf, with visible veins, and upon intricate twigs and branches of snow, among the white foliage, one could see white sparrows, white cardinals, white jays [...] And on the far side of town we discovered an entire park of snow [...] the pine trees had pinecones of snow and individual pine needles, on the snow picnic tables lay fallen acorns of snow, snow burrs caught in our trouser legs, and under an abandoned swing of snow, beside an empty Coke bottle made of snow, a snow nickel with a perfectly rendered buffalo. (130-131)

La flore (pine trees, pine needles, acorns) et la faune (sparrows, cardinals, jays) suggèrent un paysage décidément nord-américain, tandis que les objets esthétiquement abandonnés (Coke bottle, nickel with a perfectly rendered buffalo) ancrent cette scène dans la culture américaine. De cette manière, Millhauser souligne la façon dont le paysage de la Nouvelle-Angleterre est à la fois une source d'inspiration pour ces artistes, et un produit esthétique de l'art issu de la région.

D. « Let me make a snowman and see what comes of it »¹⁶: les bonshommes de neige de Hawthorne et Millhauser

La relation réciproque entre le lieu physique et l'art issu de ce lieu que Millhauser développe est encore plus évidente si nous comparons la nouvelle de Millhauser « Snowmen » avec celle de Nathaniel Hawthorne « The Snow-Image », dont on retrouve les thèmes centraux transformés dans le texte de Millhauser. Tout d'abord, la différence entre les deux titres montre la transformation la plus significative entre le texte de Hawthorne et celui de Millhauser. En employant le titre « The Snow-Image », Hawthorne énonce une opposition entre une « réalité » et la fiction. Chez Hawthorne, le monde authentique et naturel est aussi un monde supérieur à celui de l'imaginaire, y compris esthétiquement. Le titre, « The Snow-Image », demande au lecteur de lire la manifestation de la petite fille de neige comme le produit de l'imagination. Cependant, bien que cette fiction de Hawthorne donne plus d'importance au monde naturel « réel », il utilise un passe-temps d'enfant pour souligner l'importance et le pouvoir créatif de l'imagination.

They really seemed to imagine that there would be no difficulty whatever in creating a live little girl out of the snow. And, to say the truth, if miracles are ever to be wrought, it will be by putting our hands to the work in precisely such a simple and undoubting frame of mind as that in which Violet and Peony now undertook to perform one, without so much as knowing that it was a miracle.
(Hawthorne, « The Snow-Image »)

En revanche, Hawthorne se focalise sur le fait que les événements merveilleux qui se manifestent au fur et à mesure du récit sont le produit de la forte imagination des personnages. « Let us make an image out of snow—an image of a little girl—and it shall be our sister and shall run about and play with us all winter long » (« The Snow-image »). Le mot image souligne le caractère central de l'imagination et son pouvoir de créer quelque chose de tangible. La mère des deux enfants, qui regarde par la fenêtre, peut être perçue comme une

¹⁶¹⁶ Gass, William. "Carrots, Noses, Snow, Roses." *The World within the Word: Essays by William Gass*. Alfred Knopf, Inc. NY (1976).

métaphore du lecteur. Ses premières réactions sont de l'ordre de l'admiration pour l'imagination dont font preuve ses deux enfants. Cependant, elle se prend progressivement à leur jeu et commence à se poser des questions concernant la neige qui commence à prendre forme dans le jardin.

So she was dazzled, you must understand, and could not very distinctly observe what was in the garden. Still, however, through all that bright, blinding dazzle of the sun and the new snow, she beheld a small white figure in the garden, that seemed to have a wonderful deal of human likeness about it. (C'est moi qui souligne).

Ici, Hawthorne insiste sur le doute, notion qu'il va souligner dans le texte au moment où son discours passe au fabuleux : « Why, if you will believe me, there was a small figure of a girl, dressed all in white, with rose-tinged cheeks and ringlets of golden hue, playing about the garden with the two children! » (c'est moi qui souligne). L'oscillation entre le « vrai » et l'imaginaire entraîne l'intrigue ; nous apercevons l'artifice sous l'apparence de la « réalité », un artifice qui ne s'annonce pas ouvertement. La mère regarde la petite fille qui s'est manifestée dans son jardin, « fancying that she saw the delicate print of Violet's fingers on the child's neck. It looked just as if, while Violet was shaping out the image, she had given it a gentle pat with her hand, and had neglected to smoothe the impression quite away » (« The Snow-Image »). Le dénouement chez Hawthorne est sinistre : « even as the warmth of the parlor was proper enough for children of flesh and blood, [...it] involved nothing short of annihilation to the unfortunate snow-image » ; l'artifice ne peut pas subsister dans un monde réel, tout du moins, pas pour longtemps. Nous sommes encouragés à tirer de ces conséquences une leçon de morale : « it behooves men, [...] to consider well what they are about, and, before acting on their philanthropic purposes, to be quite sure that they comprehend the nature and all the relations of the business in hand » (« The Snow-Image »). Lu dans le contexte de l'histoire de Hawthorne, le titre « Snowmen » de Millhauser énonce plutôt une contemplation linguistique du mot snowman. En effet, le bonhomme de neige tel que nous le connaissons, (« commonplace snowmen composed of three big snowballs piled one on top of the other » (127)), ne figure pas dans ce récit. « No, they were passionately

detailed men and women and children of the snow » (127). Chez Millhauser, il n'y a jamais de glissement entre l'artifice et le « réel » ; l'artifice domine le monde « réel » dès le début du récit. Au lieu d'explorer l'opposition entre « réel » et artifice, le texte de Millhauser explore l'esthétique de l'artifice et le savoir-faire de l'artiste. La fenêtre de la chambre de l'enfant nous fournit un support qui encadre le paysage figé et ainsi le transforme en objet d'art. Les enfants artistes chez Millhauser sont des artistes sérieux et extrêmement doués, et leurs œuvres sont de plus en plus merveilleuses. De cette façon, l'enfant ici est utilisé comme une métaphore pour explorer l'acte créatif. Chez Millhauser, le but n'est pas de changer l'artifice en « réel », mais de mettre en valeur l'artifice en lui-même : « the passion for replication » (130). Le texte de Millhauser se termine sans dénouement ni leçon à tirer et ainsi reste ouvert à toutes les possibilités. De cette façon, Millhauser a une approche poststructuraliste. « L'esthétique de Millhauser ne propose plus de hiérarchie entre le réel et les apparences, entre le vrai et le faux » (Petit 286). Cependant, bien que ses fictions explorent et déconstruisent les frontières entre le « réel » et l'artifice, il nous semble que son esthétique suggère une certaine supériorité de l'artifice. Dans son essai « Replicas », Millhauser exprime cette notion en mettant en lumière le paradoxe de l'art de la réplique : « In a sense replicas do not exist at all, since their being derives entirely from other objects, but in another sense they have an enhanced or double being, since they include not only themselves but what they mimic » (50 c'est moi qui souligne). « No longer do they [replicas] aspire merely to equal the original objects, they wish to surpass them, to claim superiority by virtue of their playfulness » (60 c'est moi qui souligne). Chez Millhauser, une préférence pour l'artifice semble s'imposer.

Toutefois, Hawthorne reconnaît un certain pouvoir transformateur pour lequel lui aussi utilise l'image de la neige, et de cette manière précède Millhauser dans la déconstruction de l'opposition entre le « réel » et l'artifice. Cette notion est évidente dans son œuvre « Snow Flake ». Dans ce texte, Hawthorne montre que le blanc de la neige peut entraîner des changements : « Thus gradually, by silent and stealthy influences, are great changes wrought ». Evidemment, Hawthorne parle des changements concernant le monde naturel. D'une manière plus importante, il reconnaît que ces transformations naturelles peuvent être liées

à la production artistique et l'artiste qui reste « pen in hand, by [his] fireside » le ressent.

Gloomy as it may seem, there is an influence productive of cheerfulness and favorable to imaginative thought, in the atmosphere of a snowy day. Slow and sure! He has the day, perchance the week, before him, and may take his own time to accomplish Nature's burial in snow.

Pour Hawthorne, la nature est source d'inspiration et l'artiste peut l'exploiter.

[The artist] lend[s][...] [his] ears to the wind, till perhaps it shall seem like an articulate voice, and dictate wild and airy matter for the pen. Would it might inspire me to sketch out the personification of a New-England winter! And that idea, if I can seize the snow-wreathed figures that flit before my fancy, shall be the theme of the next page.

Cependant, il est très explicite sur l'utilisation de cette inspiration afin d'explorer les problématiques de ce qu'il considère comme le « vrai » monde, une notion qui est soulignée par le mot « theme » qu'il emploie dans la citation précédente. En revanche, Millhauser, lui, est plutôt intéressé par l'objet esthétique qui est le produit de la réflexion, une réflexion sur la nature mais beaucoup plus souvent une réflexion sur la culture.

Si la relation entre la fiction et le monde concret, et le rôle de l'auteur dans la négociation entre ces deux notions sont des concepts centraux dans l'œuvre des deux artistes, c'est parce qu'ils sont tous les deux conscients de la relation réciproque entre lieu et art dans la culture américaine. Pour ces deux auteurs américains, la notion de lieu serait, bien sûr, au centre de cette négociation. Pour Hawthorne, la Nouvelle-Angleterre, son climat, sa végétation, et ses édifices se prêtent à une construction d'un troisième espace entre la réalité et l'imagination, un espace de la fiction.

Hawthorne consistently describes the area in which the imagination operates in spatial terms—it is a “territory,” a “kingdom,” a “region,” or a “precinct” [...] this tendency indicates a desire to “materialize” a metaphor, to give an imaginal construct the kind of quiddity and thereness that pertains to geographic locales. (Malmgren 24)

Nous voyons une tendance similaire dans les titres de Millhauser : « From the Realm of Morpheus », *Little Kingdoms*, « The Little Kingdom of J. Franklin Payne », par exemple. Ces lieux de la fiction sont définis par leur aspect d'espace « neutre » créé par l'interaction entre l'imagination et le « réel ».

Hawthorne [argued] that art needs a domain of its own—a neutral territory located in some foothold between the purely imaginary and the concretely actual. [...] Hawthorne specifies that this region is neither one nor the other, that it partakes of both the Actual and the Imaginary; the fictive becomes the real as the real becomes the fictive; the two interpenetrate and become something “other.” (Malmgren 24)

Si pour Hawthorne cet espace est construit dans le cadre du lieu physique inspiré de la nature et des villes de la Nouvelle-Angleterre, pour Millhauser, ce lieu est plutôt l'espace culturel et littéraire de la région, de l'Amérique, et au-delà. Pour ces deux auteurs, l'espace de la fiction devient, alors, un espace liminal, c'est-à-dire un lieu neutre mais, par sa nature, un espace de transformation. Dans l'œuvre de Hawthorne comme dans celle de Millhauser, cette transformation qui se manifeste dans la fiction est souvent incarnée par des phénomènes fabuleux, parfois traumatiques. En ce qui concerne l'œuvre de Hawthorne, on emploie le terme d'apocalypse pour mettre en évidence l'aspect transformateur de ces événements de crises. « L'apocalypse, en tant que temps de la fin, est un espace-temps singulier, une transition devenue intervalle plein et complexe [...] [P]ar son étymologie [l'apocalypse est], à la fois catastrophe et révélation, [...] source de dévoilement » (Gervais 62). Si l'espace de la fiction est un espace neutre, il n'est pas un espace de conservation parce que la nature liminale de cet espace sous-entend la transformation, notion que Millhauser explore dans la nouvelle « *Flying Carpets* » tirée du recueil *The Knife Thrower and Other Stories*.

E. L'espace neutre de « *Flying Carpets* »

I first saw the carpets in the backyards of other neighborhoods. Glimpses of them came to me from behind garages, flickers of color at the corners of two-family houses where clothelines on pulleys stretched from upper porches to high gray poles, and old Italian men in straw hats stood between rows of tomatoes and waist-high corn.

Drôle d'endroit pour une manifestation de tapis volants : des carrés de pelouse dans une banlieue pavillonnaire, un endroit à l'extérieur et donc ouvert, mais dont les lignes droites (clotheslines, porches, poles) servent à établir les contours d'un espace clos. C'est dans cet espace encadré que le local est juxtaposé à l'exotique, oppositions qui sont déconstruites par les assonances et les allitérations : *flying carpets/backyards, glimpses/garages, flickers of color/corners of family houses*. Ainsi la relation réciproque entre le local et l'exotique, entre les objets quotidiens et une vision esthétique de ces objets est établie.

Bien que le tapis volant en lui-même soit caractérisé par son mysticisme et donc sa nature exotique, il est, dans le texte de Millhauser, associé au régionalisme de la Nouvelle-Angleterre. Les couleurs du tapis ne sont pas les combinaisons exotiques associées avec l'orient (crimson, emerald, the orange of exotic birds), mais le vert foncé et le marron du paysage sauvage de l'Est des Etats-Unis. La texture du tapis montre également des signes de ces origines : « The underside of the carpet was covered with a coarse, scratchy material like burlap » (92), nous informe le narrateur. Le « hooked rug »¹⁷ qui trouve ses origines américaines en Nouvelle-Angleterre est souvent doublé de toile de jute¹⁸. En conséquence, dans « Flying Carpets », comme ailleurs dans la fiction de Millhauser, le pays dans lequel se déroulent les merveilles est décidément un espace de la Nouvelle-Angleterre.

[T]he green hose looped on its hook, the handles and the handle shadows on the tops of metal garbage cans, the mountain laurel bush pressed against the cellar window [...] the crab-apple trees [...] the milkweed pods and pink thistles, a green Coke bottle [...] the red chimneys against a clear blue sky (95).

¹⁷ Nous utilisons le mot anglais faute d'une traduction satisfaisante.

¹⁸ D'après un article publié par Susan Mooring Hollis, directrice de Historic Interiors, Inc, dans la publication *Old House Interiors*, 1996.

La flore de cet extrait, et plus précisément le laurier des montagnes ou laurier d'Amérique, fleur symbolique de l'état du Connecticut, est originaire de l'Est des États-Unis. Ces détails naturels, ainsi que les détails culturels tels que la bouteille de Coca-Cola, et finalement les cheminées rouges, typiques du paysage suburbain de la Nouvelle-Angleterre, aident à construire un espace clairement enraciné dans la terre américaine.

Si la fonction du tapis volant est d'attirer l'attention sur les dimensions d'un espace encadré, ce tapis sert aussi à incarner les façons dont lieu et perception s'entrecroisent et s'informent. La forme carrée du tapis, qui semble faire écho au paysage carré, est juxtaposée à une certaine fluidité : « I unrolled the rug. It suddenly spilled open, like a dark liquid rushing from a bottle » (96). Le tapis agit comme l'encre d'un stylo à plume, et ainsi fonctionne comme une métaphore de l'écriture. Le regard d'un adolescent, émerveillé par les paysages environnants transformés grâce au point de vue aérien du tapis, transforme à son tour ce paysage de la Nouvelle-Angleterre en objet esthétique.

[H]ouses and telephone wires rising on the hill beside the curving sun-sparkling road: here and there, in backyards hung with clotheslines, against the white-shingled backs of houses, over porch rails and sloping cellar doors and water-arcs of lawn sprinklers shot through with rainbows... (94)

Le mouvement et les effets de couleurs sont accentués, tels des coups de pinceau verbaux (rising, curving, sloping ; sun-sparkling, white-shingled, rainbows). L'expérience esthétique de ce lieu est fortement sensuelle et le paysage produit sa propre musique locale : « the sharp, clear blows of a hammer [...] the clish-clish of hedge clippers [...] the uneven hum of a rising and falling bee » (94). Les cadres se multiplient ; nous notons la fenêtre de la cuisine à travers laquelle une mère surveille son enfant, la fenêtre à travers laquelle passe le narrateur pour accéder à l'extérieur, les cadres produits par les structures carrées ou encore les lignes droites qui forment les contours du paysage

Le tapis volant permet non pas un voyage à l'étranger, pas plus qu'un voyage dans un monde étrange (« no rivers and white towns, no fabulous birds » (99)),

mais un voyage esthétique qui permet de revoir ce paysage d'Amérique à travers une optique altérée :

[I]n the distance I could see a glassy stream going under a road; spots of light showed the shapes of far streets; passing over a roof close by a chimney, I saw each brick so sharp and clear in the moonlight that I could make out small bumps and holes in the red and ocher surfaces [...]; I saw below me the steeple of a white church, the top of the firehouse, the big red letters of a five-and-dime, the movie marquee sticking out like a drawer... (97)

La perception de la ville est altérée par la position et le mouvement du tapis, mais en même temps, la ville elle-même est altérée, transformée en objet miniature par la distance. Considérons l'argument avancé par Susan Stewart concernant la relation entre la miniature et la lecture.

The metaphors of the book are metaphors of containment, of exteriority and interiority, of surface and depth, of covering and exposure, of taking apart and putting together. To be "between covers"—the titillation of intellectual or sexual reproduction. To be outside the cover, to be godlike in one's transcendence, a transcendence of beginning collapsed into closure. (37)

Le tapis volant permet au narrateur, qui est également l'auteur implicite de cette histoire, d'accéder à la transcendance divine dont Stewart parle, une transcendance qui appartient aux auteurs et aux lecteurs.

Lieu et temps s'entrecroisent dès le début du récit : « [The summers] stretched out slowly beyond the edges of our lives, but at every moment of their vastness they were drawing to an end » (91). En réunissant lieu et temps, c'est-à-dire la Nouvelle-Angleterre et ses racines transcendantales et romantiques, le texte fonctionne comme un chronotope¹⁹. La référence aux contours de la vie est surtout une référence à la vie en Nouvelle-Angleterre, célèbre pour la beauté de ses paysages aux couleurs automnales : « the crickets of August [...] a single red leaf » (91), « in the warm and summery September air, like a gigantic birthmark, a

¹⁹ « Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps. » (Bakhtine, Esthétique 237)

brilliant patch of leaves among the green » (101) ; célèbre aussi pour ses hivers enneigés, sujet de prédilection des poètes de la Nouvelle-Angleterre tels que Robert Frost et James Russell Lowell. En examinant les détails du tapis volant, nous notons que l'esprit de Nathaniel Hawthorne hante le texte. « [I]n one corner I noticed a small black mark, circled in red, shaped like a capital H » ; Millhauser transforme le symbole de la marque déposée, un R entouré d'un cercle, en H (pour Hawthorne ?) entouré d'un cercle rouge, transformation qui fait écho au symbolisme de *The Scarlet Letter*, et ainsi fusionne le capitalisme si caractéristique du monde postmoderne avec le romantisme de l'Amérique d'autrefois. La genèse de la métamorphose symbolique s'étend pour inclure d'autres références à une Nouvelle-Angleterre du dix-neuvième siècle. En effet, plus le narrateur monte dans le ciel, plus il s'approche de la philosophie transcendante qui fait partie de l'expérience sociale et littéraire du peuple de la Nouvelle-Angleterre. Ici, le ciel, qui communique la possibilité imaginative, est comparé à la neige et à un lac. « [I]t seemed to me that I was plunging deep into a lake, even though I was climbing. Below me was a misty patch of cloud, rectangles of dark green and butterscotch and brown. The blue stretched above like fields of snow » (99). Nous pensons à Walden Pond vu par Henry David Thoreau :

Walden is a perfect forest mirror, set round with stones as precious to my eye as if fewer or rarer. Nothing so fair, so pure, and at the same time so large, as a lake, perchance, lies on the surface of the earth. Sky water. (Walden 284)

Le texte de Millhauser fonctionne comme un miroir concave dans lequel la vision de Thoreau est inversée. Ce chronotope est un locus amoenus, le réceptacle pour les métamorphoses qui prennent place dans le texte. Pour Thoreau, le lac fonctionne comme espace de la méditation personnelle : « A lake is a landscape's most beautiful and expressive feature. It is the earth's eye; looking into which the beholder measures the depth of his own nature » (Walden 132). Complètement immergé dans le bleu fluide de son voyage, le narrateur de Millhauser se pose des questions à propos de son identité : « In this blue beyond blue, all nothing

everywhere, was I still I? », question qui nous fait penser à Alice et sa conversation avec la chenille :

“Who are you?” said the Caterpillar.

This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, “I — I hardly know, sir, just at present — at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.” (Carroll)

Un changement chez notre personnage a lieu à la fin de l’histoire : « I had outgrown everything » (100), changement de taille, bien sûr, mais aussi référence à l’élasticité des formes, un concept qui est incarné par les étés qui grandissent lentement : stretched out slowly. Bien qu’un changement ait lieu (le narrateur, en grandissant, passe à d’autres jeux), nous sommes amenés de nouveau vers le tapis, qui lui, reste caché sous l’espace domestique, « lugged [...] down to the cellar and laid [...] on top of an old trunk under the stairs » (101). Ainsi le tapis fonctionne comme un palimpseste dont la présence semble modifier la perception de l’espace : « The sheen on the dark green table made it look silky. Through the high window I could see the snow slanting down, falling steadily, piling up against the glass » (101). Cette dernière image nous laisse sur une métamorphose inachevée. Ainsi, l’espace liminal dans lequel les transformations millhauseriennes prennent place n’est pas limité au paysage extérieur de la Nouvelle-Angleterre. Comme ses prédécesseurs, et notamment Emily Dickinson et Nathaniel Hawthorne, Millhauser se sert de l’imagerie domestique pour construire un espace de la métamorphose. En effet, en réutilisant ces images, Millhauser illustre le concept de la métamorphose américaine telle qu’elle a été conçue par Emerson.

F. « My Cocoon tightens, colors tease » : les chrysalides verbales de Dickinson et Millhauser

Emily Dickinson communique le pouvoir transformateur de la poésie en utilisant le trope domestique de la couture. Dans son poème « Don’t put up my Thread and

Needle » cette activité printanière se manifeste dans un jeu linguistique entre les mots sewing/sowing : « Don't put up my Thread and Needle --/ I'll begin to Sew/ When the Birds begin to whistle [...] Leave my Needle in the furrow... ». La couture est associée à la métamorphose dans le poème « A fuzzy fellow, without feet » (176). Les changements réalisés au printemps sont incarnés par la chenille et sa propre métamorphose : « ...when winds alarm the Forest Folk,/ He taketh Damask Residence --/And struts in sewing silk!/ Then, finer than a Lady,/ Emerges in the spring!/ A Feather on each shoulder!/ You'd scarce recognize him! ». C'est bien la notion de la transformation réalisée qui est au centre de ce poème, transformation qui est non seulement biologique, mais aussi linguistique : « By Men, yclept²⁰ Caterpillar!/ By me! But who am I, /To tell the pretty secret/ Of the Butterfly! » (C'est moi qui souligne). Ici, Dickinson utilise la métamorphose biologique du papillon pour illustrer le pouvoir transformateur des mots : la chenille change physiquement, mais c'est son changement de nom qui se manifeste dans le poème.

Chez Dickinson, le tissage observé dans la nature, qui précède la métamorphose biologique, sert de métaphore du tissage domestique, mais aussi de métaphore de la fabrication de l'art et en particulier de la poésie. « Dickinson wrote several poems evidencing a combination of needlework and penwork. These poems consist largely of the activity and artistry of the spider » (Wardrop 59). Elle explore l'image de l'araignée et son symbolisme : « The Spider as an Artist/ Has never been employed --/ Though his surpassing Merit/ Is freely certified ». Il est évident qu'elle s'identifie à l'araignée : « A Spider sewed at Night/ Without a Light/ Upon an arc of White ». L'araignée qui tisse est une métaphore de la poétesse qui travaille ses vers pendant la nuit. De plus, Dickinson rassemble et coud ses poèmes en petites liasses. De cette manière les deux types de tissages sont concrètement liés dans son univers poétique. L'araignée évoque la simplicité du foyer et de la vie quotidienne, mais peut également être une menace : « Dickinson associates the arachnid with the everyday but also with the transgressive » (60 Wardrop). Dans le poème « The Spider holds a Silver Ball », le monde tissé par l'araignée supplante le monde tangible et domestique : « He

²⁰ Le mot yclept est issu du moyen anglais et signifie crier ou appeler. Le choix de ce mot archaïque attire encore plus l'attention du lecteur sur le pouvoir transformateur du langage.

plies from Nought to Nought — /In unsubstantial Trade — /Supplants our Tapestries with His » ; chez Millhauser la voix narrative d'Arthur Grumm emploie le même vocabulaire : « A work of fiction is a radical act of the imagination whose sole purpose is to supplant the world » (23, c'est moi qui souligne). Cette métamorphose poétique est enracinée dans l'œuvre de Dickinson comme dans celle de Millhauser. Dans les vers de Dickinson, nous assistons à une expérience en train d'être vécue et en train de transformer les sujets poétiques : la poétesse, la matière, le lecteur même.

Cette métamorphose unique d'un être par la poésie donne le vertige, fait peur. Toutes les fontaines résurgentes éclaboussent violemment. Emily la douce, aux genoux croisés, aux yeux baissés, sait être monstrueuse, d'une ironie atroce, d'une passion de folle. Elle irradiait d'étranges forces obscures [...] Il fallait sans doute cette claustration pour créer la lave en fusion que personne n'avait pu imaginer. (Pressnitzer)

« She writes finely, but no one ever sees her. Her sister [...] invited me to come and sing to her mother sometime. People tell me “the myth” will hear every note; she will be near, but unseen. Isn't that like a book? » (Mabel Loomis Todd cité dans Gilbert 134). De cette manière nous pouvons dire que Dickinson elle-même s'est transformée ; sa poésie est l'architecture de ce soi en construction ou peut-être plus justement, sa poésie est un cocon dans lequel des métamorphoses multiples peuvent se produire.

Les textes « cocons » chez Millhauser abondent : la transformation de Laura Engstrom dans la nouvelle *Enchanted night* abordée par Maxime Herbaut dans sa thèse *American dreamers/American writers : invention(s) d'Amérique(s)* dans les fictions de Steven Millhauser ²¹ en est un exemple. Nous pensons aussi à « *The Wizard of West Orange* », la dernière œuvre du recueil *Dangerous Laughter*. Ce conte combine la notion de métamorphose biologique avec l'esprit d'invention américain. Millhauser choisit Thomas Edison, icône de l'inventivité américaine, comme narrateur de cette histoire qui, malgré son aspect fantastique,

²¹ Dans sa sous-partie intitulé « 'Outside but secret as an attic' : un creux où se (re)fondre ? », Maxime Herbaut affirme, « Ce que convoite Laura, ce n'est en effet rien d'autre qu'une chrysalide, un cocon où accomplir sa métamorphose » (21).

est basée sur des expériences qui ont réellement eu lieu. Dans sa nouvelle, Millhauser crée un réceptacle de la taille d'un homme qui reproduit des sensations physiques, un appareil qu'il nomme l'haptograph²². Voici l'explication publiée dans le *Revue des deux mondes* en 1853 d'un appareil semblable à l'haptograph qui est le sujet du conte de Millhauser.

Sous le titre de bioscope, M. Dubosq a introduit dans cet instrument le mouvement de la vie, et en combinant les effets du stéréoscope avec ceux de la persistance des images dans l'œil, on arrive à des effets dont tout ce qu'on rapporte de fabuleux sur l'antique magie ne peut approcher. (388)

« [A] single word: HAPTOGRAPH » (216), un mot, lui-même contenu entre deux lettres h, qui incarne le concept d'endiguement. « [L]ined with a black silky material », l'haptograph est une chrysalide dans laquelle Thomas subit une métamorphose lente, une métamorphose qui commence par une mue : « remove jacket, vest, necktie, shirt » (221). Ce geste concret précède la mue métaphorique qui va caractériser l'expérience dans l'haptograph, « a sense of disconnection from skin, which seemed to be slipping from my body like clothes removed at night » (232). Entrer dans l'haptograph c'est retourner dans l'utérus : « [to be] submerged in some new and soothing substance, like unwet water » (222). Nous retrouvons une image similaire dans « A Room in the Attic », issu du même recueil. La chambre d'Isabel, espace submergé par le noir, est une sorte de cocon, domaine protecteur pour la métamorphose. L'envie de rester dans cette nuit « confortable », envie qu'éprouve le narrateur David, est symptomatique de l'envie de rester dans un utérus. En effet, quand David sort de la chambre d'Isabel, l'image est celle d'une naissance. « When I burst onto the street I had to tighten my eyes in the sudden harsh light of the afternoon sun » (45). La chambre d'Isabel est ainsi un espace de transition qui va entraîner des changements chez David. Ce concept est encore plus explicite dans « The Wizard of West Orange ».

Closed my eyes... and passed at once into wilder regions. Here the skin becomes so thin and clean that you can feel the touch of air—of light—of

²² Nous conservons l'orthographe du mot anglais parce que le mot n'existe pas en français.

dream. Here, the skin shrinks till it's no bigger than the head of a pin, expands till it stretches over the frame of the universe. All that is, flowing against you [...] I was all new, a new creature, glistening, emerging from scaly old. (238).

Cet autre état dans lequel le narrateur (et le lecteur avec lui) est immergé est, avant tout, une exploration des territoires inconnus (wilder regions), une notion qui nous rappelle la quête américaine : « Unexplored realms of the tangible. Frontiers of touch » (231). Le langage de la découverte s'unit au langage de la renaissance et de la transcendance, une fusion qui domine le texte : « The haptograph as adventure, as voyage of discovery [...] Haptograph : instrument of revelation » (241). En employant les mots aventure, découverte, et révélation dans la même phrase, Millhauser assimile le transcendantalisme de l'époque romantique et l'esprit capitaliste qui définit les Etats-Unis. Ainsi, le texte, comme l'haptograph lui-même, est un espace liminal qui flotte entre le passé de la Nouvelle-Angleterre et la promesse (parfois terrifiante) d'un avenir transformé. Cette tension se manifeste chez le personnage d'Earnshaw qui est une sorte de faire-valoir de Thomas. « Earnshaw's face the other day. Imprint of his ancestors: pale clerics, clean-cheeked, sharp-chinned, a flush of fervor in the white skin. Condemning sinners to everlasting hellfire » (237). Le genre du journal intime encadre cet espace liminal qui flotte entre le passé (indiqué par les dates fixes) et le mouvement vers l'avenir (signalé par l'avancement des dates de manière chronologique).

« Voices disembodied, moving images without physical substance, immaterial touches » (214), l'haptograph est une métaphore de l'œuvre artistique.

No matter how far back we stand from a work to describe it, we must first have entered it in order to experience it; and participation refutes exploration [...] Interpretation without participation, in the case of literature, is futile, without participation there is nothing to understand. (Massey 57)

Lu à la lumière de cette citation, l'haptograph de Millhauser est une littérisation de l'expérience esthétique, une expérience de sensations immatérielles qui a, malgré cela, des effets bien réels : « Throughout day, increased awareness of

tactile sensations : the edges of pages against my fingers, door handle in palm » (232-233). Cette notion n'est pas aussi fabuleuse qu'elle pourrait le sembler à première vue. Au contraire, le phénomène qui se manifeste dans ce conte de Millhauser, la synesthésie, a été scientifiquement documenté.

[La synesthésie, c'est] quand nos sensations se mêlent et se tissent ensemble, faisant émerger en nous une recomposition du monde où les formes, les couleurs, les mouvements, l'espace, les sons, les odeurs se mélangent, s'inscrivant dans une séquence temporelle, colorée par nos émotions, nos souvenirs et nos attentes faisant apparaître en nous l'évidence de ce que nous appelons la réalité.²³

La synesthésie n'est pas un phénomène rare, une exception aux règles naturelles, mais plutôt un principe neurologique que possède tout être humain, au moins au moment de la naissance. « La recherche suggère que tous les enfants à la naissance font l'expérience de la synesthésie »²⁴ ; et notre langage contient les traces de cette expérience enfantine. La synesthésie nous montre que notre expérience avec le monde est une harmonie de sensations, une poésie physique telle qu'elle est décrite par le poème « Correspondances » de Baudelaire :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Oliver Sacks dans *The Mind's Eye* nous montre que les mots sont une riche source d'images ; le langage peut permettre de voir un monde auparavant invisible, notion que le narrateur de Millhauser confirme : « New shapes, new touch: a world concealed » (234). Dans son étude, Sacks parle de la capacité du cerveau à construire des images :

²³ « Le battements du temps : Un orchestre caché ». Jean Claude Ameisen. 17 novembre 2012. France Inter. <http://www.franceinter.fr/emission-sur-les-epaules-de-darwin-les-battements-du-temps-15-un-orchestre-cache-0>

²⁴ Ibid.

[P]icturing a familiar person or place in the mind's eye [...] a reproduction or reconstruction of an experience. But there are mental images of a much more abstract and visionary kind, images of something which has never been seen by the physical eye but which can be conjured up by the creative imagination and serve as models for investigating reality. (224)

En effet, Thomas participe à d'une expérience scientifique dans laquelle il doit chercher des mots pour définir les sensations qu'il ressent dans l'haptograph. En faisant cela, il collectionne des mots qui donnent une certaine forme à son expérience. « Tell me what you feel » (229) demande le scientifique Kistenmacher, question ouverte et complexe à laquelle Thomas répond, dans un premier temps, par des descriptions de sensations tactiles : « an initial scattering of prickles [...] multiple sensation of steady upward pushes » (230). Grâce à des visites plus fréquentes, les sensations dont Thomas fait l'expérience dans l'haptograph deviennent plus complexes et ainsi de plus en plus difficiles à définir : « A miscellaneous assortment of ripples, flutters, obscure thrusts, and pushes. Kistenmacher questioned me closely. My struggle to describe » (232). En 1947, Wolfgang Köhler publie l'étude « maluma/takete » illustrant la façon dont la synesthésie joue un rôle dans la formation du vocabulaire²⁵. Dans la promesse de ce nouveau monde révélé par l'haptograph, Thomas commence à mettre en question le monde autour de lui, un monde construit de mots : « What if a stone is not a stone, a tree not a tree? Fire not fire? Face not face? » (234).

En 1976 Harry McGurk nous présente une étude qui révèle la façon dont les êtres humains arrivent à combiner les sons divergents dans la formation des phonèmes pour produire des sons complètement nouveaux.

Using video clips and a single speaker, Harry McGurk and John MacDonald [...] dubbed the auditory token /ba/ into the visual articulation of /ga/, and something interesting happened. Most perceivers did not recognize the

²⁵« [G]iven two novel shapes and the nonsense words 'maluma' and 'takete', English-speaking adults chose 'maluma' as the label for the round shape formed from overlapping ellipses and 'takete' as the label for the angular, star-like shape ». Daphne Maurer, Thanujeni Pathman and Catherine J. Mondloch. « The shape of boubas: sound–shape correspondences in toddlers and adults. » *Developmental Science* 9:3 (2006), pp 316–322.
http://psych.mcmaster.ca/maurerlab/Publications/Maurer_bouba.pdf

conflict between the stimuli. Moreover, they typically heard a new syllable /da/ . (Havelock 734)

En effet, l'haptograph de Millhauser nous présente un phénomène semblable, un troisième monde construit à partir des connaissances du monde empirique et du pouvoir transformateur de l'imagination. « My skin, delicately thrummed by haptograph, gave birth to buried powers. Felt again that blissful expansion of being [...] I was beyond myself, more than myself, un-me » (238). L'expérience dans l'haptograph dévoile, alors, les possibilités d'un monde plein de sensations éclipsées et de sensations jamais ressenties. Nous pensons à la maison de la possibilité d'Emily Dickinson, maison qui héberge l'artiste. « For Occupation-- This--/ The spreading wide my narrow Hands/ To gather Paradise ». Cette notion renaît dans le texte de Millhauser : « Haptograph as a way out. Over there. Where? / Paradise » (239). Dans un sens, le paradis dont le narrateur de Millhauser parle est le paradis de Dickinson, un paradis des artistes, une source infinie de possibilités esthétiques.

Chapitre 2 : Les nouveaux lieux américains de Millhauser

Si les premiers auteurs américains se tournaient vers la terre, la flore et la faune qui composaient l'espace physique des États-Unis pour exprimer leurs visions de l'expérience américaine, Millhauser, lui, explore les nouveaux lieux américains : ceux qui représentent le pays de la consommation. Le parc d'attraction, l'hôtel, le supermarché, et le centre commercial, tous sont des icônes du capitalisme américain. Cependant, les structures millhauseriennes représentent plus qu'une exploration de la consommation américaine, elles incarnent l'esprit de l'invention et de l'autonomie telles qu'elles étaient exprimées par Emerson, et, par conséquent, la notion d'une identité américaine en métamorphose perpétuelle. Dans la fiction de Steven Millhauser, la transformation des paysages et des édifices est une métaphore importante de l'expression de l'expérience postmoderne. « The point of view of landscape is no longer still, [but] instead a matter of practice and transformation » (Stewart 3). La malléabilité des édifices construits dans les œuvres millhauseriennes fait écho à la malléabilité du langage et à la transformation constante des textes de Millhauser dans lesquels tout est étrange, troublant, et même changeant : « everything is strange, unsettling, even shifting [...] effects that cause entire structures to be viewed differently » (« Paradise Park » 209). Le mot « structure », en tant que modèle défini par des limites discernables, est applicable à l'architecture comme au récit et ainsi les structures architecturales qui se manifestent dans la fiction de Steven Millhauser servent de blueprint ²⁶ à l'œuvre en elle-même. La métamorphose réciproque entre lieu et identité est au cœur de ces œuvres dont le noyau est l'esprit

²⁶ Nous utilisons le mot anglais afin d'insister sur la relation entre le texte et la structure architecturale.

d'entreprise et où les édifices tels que le parc d'attraction, l'hôtel et le centre commercial jouent un rôle essentiel dans la mise en œuvre de la relation de transformation entre l'espace et la culture américaine. Ces édifices sont désormais considérés comme des traits qui marquent et définissent le paysage, l'expérience et la culture américaine.

A. Les édifices iconiques de Charles Sarabee et Martin Dressler

Titre et premiers mots du conte, le nom Paradise Park se répète tout au long du récit, presque obsessionnellement, comme un refrain publicitaire, attirant l'attention sur l'importance de ce parc d'attraction à la fois tellement iconique et jamais vu. Les parcs d'attraction du dix-neuvième siècle situés en Nouvelle-Angleterre étaient considérés comme des traits permanents du paysage urbain américain (Mills 101), et ainsi le développement du parc d'attraction peut être lu comme une métaphore de l'histoire de la culture sociale et de la famille américaine.

[The American amusement park] became a reflection of our lives and times. They have appealed to our sense of refinement. They have catered to our darker side. In typical American fashion they have been innovative and prolific—and what they didn't invent—they refined—what they didn't create, they carried to excess. (Mills 7)

Une recherche du nom révélera que ce n'est pas un vrai lieu américain, mais bien de vrais lieux américains : nous retrouvons des « Paradise Park » dans des endroits aussi divers que l'état de New York, l'Oregon ou encore la Californie. Ce nom que porte le parc d'attraction de Millhauser, exprime donc la pluralité qui définit l'identité américaine. Comme l'Amérique elle-même, le parc d'attraction est une structure définie par sa pluralité prolifique : « No other artform can showcase the interplay of ancient and modern, static and kinetic, tradition and futurism with such mastery and bravura as seen on the unfolding stage set of theme-park history » (Browne Continuities 51). Grâce à son caractère intrinsèquement pluri-médial, le parc d'attraction est un art qui incarne une

expression postmoderne, un espace dans lequel les formes de communication les plus diverses peuvent se matérialiser.

L'hôtel, comme le parc d'attraction, est un texte²⁷ dans lequel on retrouve un microcosme de la vie urbaine américaine et, de cette manière, cette structure prend sa place comme un nouveau lieu américain dans la culture et dans la fiction de Millhauser. L'hôtel est un symbole fort de l'identité américaine en mouvement.

[The hotel was] a decidedly American creation. Its origins were inextricably bound up with the politics and culture of the early United States, and its development reflected persistent tensions in the nation's institutions and ideals. The hotel bore the marks not only of American beliefs about democracy, commerce, and equality but also of a crucial underlying fact of the nation's human geography: its people were among the most mobile in the world. (Sandoval-Strausz 2-3)

Cette mobilité est communiquée dans Martin Dressler, non seulement par l'évolution constante de chaque structure dans le texte, mais également par des déplacements multiples de projets architecturaux, chacun marqué par des noms différents : The Vanderlyn, The Dressler, The New Dressler, The Grand Cosmo. A l'inverse, si le Paradise Park de Millhauser est caractérisé par une diversité extraordinaire, son seul nom est redondant. L'étymologie de paradise indique que le mot, à son origine, était utilisé pour décrire un espace clos, comme un jardin ou un parc :

[F]rom Gk. *paradeisos* "park, paradise, Garden of Eden," from an Iranian source, cf. Avestan *pairidaeza* "enclosure, park" (Mod.Pers. and Arabic *firdaus* "garden, paradise"), compound of *pairi-* "around" + *diz* "to make, form (a wall)." ²⁸

²⁷ « Textualism as orientation and method begins with a new definition of text. Theorists of textuality do not accept a written, oral, or other communicative artifact as a concrete phenomenological object with a fixed meaning. Rather, they regard such artifacts as sites of intersecting meaning systems receiving diverse readings and various interpretations. Texts are "read" as systems or structures of meaning flowing from semiotic, social, and cultural processes by which they are constructed or textualized. Such an approach to texts and their systems broadens the potential array of communicative artifacts. Paintings, films, television programs, clothing styles, sports spectacles, political rallies, and even societies and cultures come to be read as texts » (Berkhofer 21).

²⁸ <http://www.etymonline.com/index.php?term=paradise>

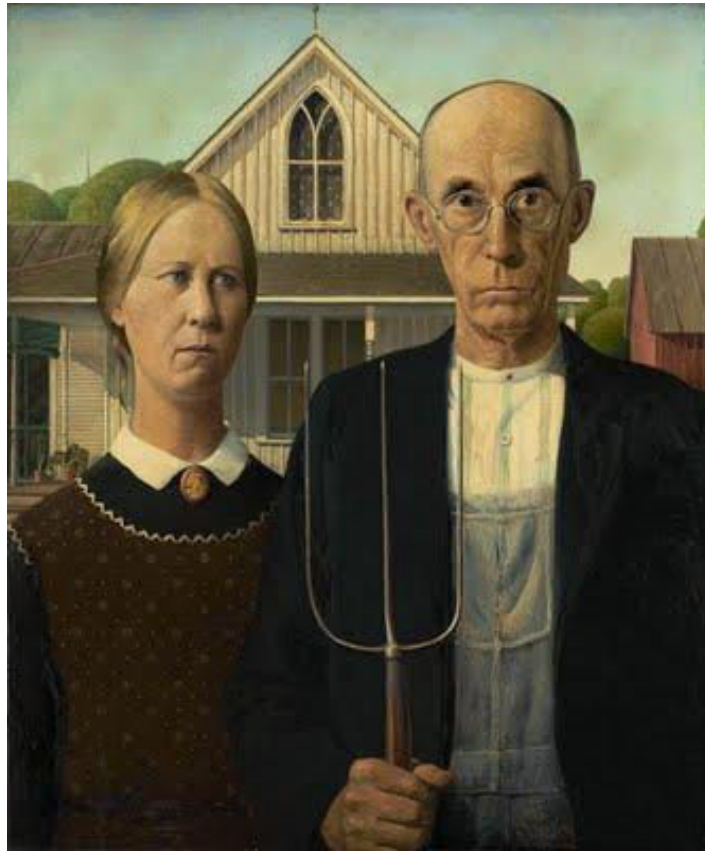
Ainsi, paradise contient dans sa définition la notion d'enclavement, notion que nous retrouvons dans la définition du mot park : « an enclosed preserve » ou « an enclosed wood »²⁹. Paradise Park est, alors, un espace doublement enclos, exprimant l'isolement géographique ainsi que l'artificialité associée aux parcs d'attraction. Traditionnellement, le parc d'attraction est séparé du paysage urbain dans l'objectif de créer une impression d'isolement. En cohérence avec cet aspect, l'entrée de Paradise Park marque une séparation distincte et concrète (« the four-hundred-foot-high white wall » (184)) avec le paysage urbain alentour. Structure paradoxale, ce parc enferme le visiteur dans un système architectural complexe, tout en l'invitant au sentiment de liberté : « a system of openwork iron towers, many of which were supplied with stairways and elevators; the entire structure [...] left a feeling of openness » (186). Dans ce lieu clos, le visiteur peut accéder à la vue de la ville la plus dégagée qui soit : « out beyond the lighthouse at Sea Gate in one direction and the sailboats on Sheepshead Bay in the other, and farther still, much farther » (186). Ces nouveaux lieux de Millhauser font explicitement partie du paysage de la Nouvelle-Angleterre. Cependant, loin d'être des espaces confinés par des frontières, ils utilisent leurs propres limites comme point de départ d'une exploration d'autres territoires. Pour Martin Dressler, les contours de la côte Est illustrent les plans du monde entier qui s'étalent à l'infini :

Here at the end of the line, here at the world's end, the world didn't end: iron piers stretched out over the ocean, iron towers pierced the sky, somewhere under the water a great telegraph cable [...] stretched past sunken ships [...] all the way to England. [...] Behind him the fields were rolling onto Brooklyn and Brooklyn was rushing into the river... (16)

Fermement enracinés dans la terre de la Nouvelle-Angleterre, ces espaces expriment une expérience associée géographiquement à cette région, mais en même temps, ils s'inspirent de ce lieu américain pour produire un nouvel espace : « a pleasant haven that was itself a little world, with carefully controlled excitements of its own » (Martin Dressler 190) ; « [a] scrupulously fantastic

²⁹ <http://www.etymonline.com/index.php?term=park>

world » (« Paradise Park » 208). Ce double mouvement nous fait penser au tableau American Gothic de Grant Wood.



30

[The painting] sustains a paradoxically illuminating silence in the space between the planes of composition, between foreground and background. [...] The energy of the painting is divided between its upward reach—the vanishing point above the Gothic arch and gable peak—and its inward reach. (Veeder 16-17)

La première description du Paradise Park fait de lui un tableau qui exprime une énergie semblable à celle d'American Gothic ; le parc semble être tiré dans deux directions opposées, vers l'extérieur (« [T]he towering top of the unadorned wall, [...] high in the sky, broke into a profusion of colorful towers, minarets, domes, and spires) et vers l'intérieur (« Two openings pierced the mystery of the great wall » (184)). Les réverbérations de cette tension résonnent dans une

³⁰ Wood, Grant. American Gothic. (1930) Art Institute of Chicago.
<http://thefineartdiner.blogspot.fr/2011/07/american-gothic-american-theology-grant.html>

écriture remplie de conjonctions de contraste : « Although from the beginning there were critics of the new park, [...] the response of the public was decisively enthusiastic » (186, c'est moi qui souligne) ; « Even as [...] questions were being raised, [...] it was rumored that Sarabee and his staff were at work on new plans » (201, c'est moi qui souligne).

Paradise Park est plus qu'un parc d'attraction, c'est un parc à thème, une création issue du parc d'attraction, qui date de la fin des années 1890 à Coney Island, New York (Conklin 6), ville dans laquelle Millhauser situe son conte. Contrairement au parc d'attraction, le parc à thème est un espace construit pour faire appel aux mythes culturels des visiteurs. « A theme park's landscape gives form and narrative to a myth, but it also gives it a place » (Conklin 6). Les idéologies sont facilement incorporées dans un parc à thème qui est conçu pour influencer ses visiteurs, leurs mouvements et leurs comportements dans l'objectif d'entretenir le message du parc.

A theme park is more than a simple location. It is a shrine to its message and to succeed it must be bounded—isolated from the ordinary landscape [...] In addition to being bounded, a theme park must be removed in space and time from everyday life. [...] This landscape-bounding, overriding commitment to order, spatial distance from visitors, and apparent timelessness allows theme parks to be secular axes mundi, but their distinctiveness also sunders or revises a theme park's cultural, historic and geographic connections to the outside world. (Riley 6-8)

Millhauser reprend le sens sacré associé au parc à thème, selon le commentaire de Riley cité ci-dessus, associé aussi au paradis dans un contexte religieux. Le voyage pour entrer dans Paradise Park est vécu comme un véritable pèlerinage : « an ocean entrance, across an iron pier [...] The openings did not reveal the inside of the park but ushered visitors into a broad, meandering tunnel that wound its way parallel to the wall for hundreds of feet » (184). L'importance de l'isolement est accentuée : « In that early era of enclosed amusement parks, Paradise Park was the most visibly and radically enclosed of all » (184, c'est moi qui souligne). Clos, mais pas stable pour autant. Au contraire, les limites de ce parc ultra-isolé sont perpétuellement recherchées et détruites, thématique qui est

énoncée dès le premier paragraphe : « [It] was immediately clear that Paradise Park was striving to overcome the limitations of space by a certain flamboyance or excess that pushed it in directions never before undertaken » (183). De même, étant des structures hybrides, moins de l'ordre de l'hôtel traditionnel que de l'ordre du centre commercial, lui-même synthèse de toutes les formes de consommation, les hôtels de Martin Dressler exhibent cette envie de réviser les limites et donc la définition même de l'hôtel : « The Grand Cosmo contained [...] everything the urban resident could possibly desire [...] yet [...] was set apart from the city, [...] an exotic place that provided sensations unavailable to the mere city-dweller » (258-259).

Comme c'est souvent le cas dans ses fictions architecturales, et notamment dans Martin Dressler, Millhauser souligne le développement perpétuel des édifices en insistant sur la transformation verticale et horizontale. La métamorphose de « Paradise Park » débute par une croissance verticale, dans un premier temps en hauteur puis, très rapidement, en profondeur. Creuser la terre américaine pour accéder à l'expérience et à l'expression de l'identité américaine est une métaphore que nous retrouvons dans les premiers textes américains. Cette métaphore exprime non seulement la relation de transformation entre lieu et culture, mais aussi le sentiment de la réussite économique associée au rêve américain.

[T]he instant I enter on my own land, the bright idea of property, of exclusive right, of independence, exalt my mind. [...] What should we American farmers be without the distinct possession of that soil? It feeds, it clothes us; from it we draw even a great exuberancy, our best meat, our richest drink; the very honey of our bees comes from this privileged spot [...] This formerly rude soil has been converted by my father into a pleasant farm, and in return, it has established all our rights; on it is founded our rank, our freedom, our power as citizens, our importance as inhabitants of such a district [...] this is what may be called the true and the only philosophy of an American farmer.
(St. John de Crevecoeur 27)

Dans le texte de Millhauser l'agriculteur prend la forme de l'entrepreneur, les récoltes deviennent des structures artificielles. Les hôtels de Martin Dressler font écho de manière explicite aux espaces naturels des Romantiques. Les champs

lexicaux de la terre et de l'agriculture sont utilisés pour évoquer les espaces en construction et les édifices architecturaux de Martin. « You dug into the ground and made a hole, and from that hole a new building grew—or a wondrous bridge » (185). Les métaphores agricoles abondent : « West end had been raked over by a gigantic harrow and planted with seeds of steel and stone; now as the century turned, the avenues had begun to erupt in strange immense growths: modern flowers with veins of steel, bursting out of bedrock » (229-230). La nature et l'architecture fusionnent : « A steel flower » (169) ; « A poured concrete canyon » (196). L'édifice de Millhauser est un organisme autonome qui prend racine dans la terre américaine. A la manière d'une allégorie Gothique, cette évolution en profondeur que nous avons mentionnée symbolise une chute vers une région secrète et interdite, vers la liberté mais également vers la déchéance. Tandis que Sarabee fait évoluer le parc pour incarner ces désirs interdits, certaines parties du parc continuent à évoluer indépendamment, devenues elles-mêmes des organismes vivants dans un champ négligé : « A gang of actors, who seemed to have grown into their roles, prowled the darkened alleyways, where shanty brothels were said to spring up » (207, c'est moi qui souligne).

Plus le Paradise Park creuse son territoire dans la terre, plus nous nous rapprochons d'un monde de désirs culturels vivants, vivifiants, certes, mais aussi décadents et terrifiants : « a scene, a terrain, a geography for something terrible » (Savoy 237). La structure de la surface est rapidement abandonnée, comme un exosquelette, un symbole vide ; ou bien comme un squelette, nous rappelant l'héritage hanté de l'Amérique : « what lies beneath the landscape [...] the flatness that conceals the secrets of the prairie » (Martin xi). Le sous-sol du New Dressler, « a dark realm with many subdivisions » fait penser à l'esprit de Martin, « a secret shadowy alcove, deep in his mind » (241). En montrant la complexité sur plusieurs niveaux du récit, Martin Dressler ainsi que « Paradise Park » incarnent la notion du gothique décrit par Anne Williams.

What noun would “Gothic” appropriately modify, then? I would suggest the term “complex” [...] [L]ike Gothic, “complex” denotes an intersection of grammar, architecture and psychoanalysis. Like Gothic architecture and narrative, it denotes intricacy, “complexity,” and in different contexts it may

refer to behavioral manifestations or to an unconscious structure that nevertheless has its “real,” that is, its material, effects. (23-24).

Dans *Martin Dressler*, les transformations des édifices représentent celles de Martin lui-même : « as if the structure were his own body, his head piercing the clouds, his feet buried deep in the earth, and in his blood the plunge and rise of elevators » (170). La transformation de Charles Sarabee, dont le nom fait écho au mot scarab, insecte de la métamorphose biologique et littéraire³¹ est concomitante avec la transformation du parc. « Owner-manager » (189) ; « self-made man » (191), Sarabee, comme son parc, est décrit par des noms et adjectifs composés, qui signalent son artificialité. Les transformations des lieux et des personnages dans ces deux œuvres communiquent des signes d'une transformation culturelle : « [There was] a contradiction in the architecture of hotels, a contradiction that was nothing but the outward expression of a nation's inner desire » (174). Ainsi, ce texte manifeste une poly-métamorphose : l'évolution de la ville, de l'hôtel, de Martin, de la culture et du texte dans une résonance de structures. Espace, œuvre et corps se confondent dans l'expression de l'expérience, nous rappelant la fiction de la période romantique.

Les corps et les édifices deviennent interchangeable dans des métaphores récurrentes. Martin associe le corps d'une femme à une structure architecturale : « Her long satiny body reminded him of a splendid bridge or a high glittering steel beam swinging through the air » (181). La métaphore fonctionne aussi à l'inverse. Martin associe une chambre d'hôtel à « a smooth-shaven face » (202). Le glissement entre édifice et corps explique la relation entre l'hôtel *Dressler* et Martin. *The Dressler* qui porte le nom de Martin, est une incarnation de ses propres désirs, « as if the structure were his own body » (170). Cette fusion ne concerne pas uniquement Martin ; sa femme Caroline en est également affectée. Sa fragilité est esthétique et sa pâleur fait d'elle une sorte de page blanche avec laquelle contrastent les couleurs qui l'entourent. « Her face against the blue-green damask looked very pale, as if she were a little girl lost in the forest » (86). Plus tard elle sera absorbée par le motif d'un trompe-l'œil : « turning her cheek toward

³¹ Nous pensons, bien sûr, à *La Métamorphose* de Franz Kafka.

the blue-green sofa back, [Caroline] sank into the curving leaves and twisting vines » (87). Finalement, Caroline prendra l'aspect d'un tableau : « In the glare of the lamps her cape was very black, her coat very red, her hair very yellow. She looked like a new painting, all wet and shiny » (134). De cette manière, Caroline se mélange aux objets qui font partie de l'esthétique de l'hôtel et, par conséquent, devient elle-même un objet esthétique. Tandis que Caroline disparaît lentement, The New Dressler est érigé et nous avons l'impression que c'est l'édifice lui-même qui, dans une relation parasitique, prend sa force de la vie alentour. Dans sa chambre du Dressler, le sommeil de Caroline suggère une maladie qui empire à cause de l'achèvement des travaux du New Dressler dans lequel elle refuse d'emménager.

[Caroline] seemed so heavily crushed by sleep that it was as if she could never raise her frail body against it, but must wait until sleep itself had rolled from her body and lay wearily watching as, her hair hanging in damp coils about her face, she rose bruised and aching from the sheets. (236)

Le corps et le bâtiment se confondent dans cette métaphore : la façon puissante dont The New Dressler est érigé, contraste avec Caroline qui, écrasée par le sommeil, nous fait penser à un bâtiment en cours de démolition.

Dans le but de s'échapper de sa propre personne, Caroline commence à se transformer en Emmeline, sa sœur : « By moving into Emmeline's apartment, by suggesting that Emmeline move into hers, [Caroline] was attempting to accomplish a reversal [...] in some sense she was trying not to be Caroline » (247). Mais Emmeline à son tour, loin de rester insensible, commence à montrer un comportement symptomatique de celui de Caroline : « It was Emmeline who looked worn and anxious, there on the couch, while Caroline glowed down at her from beside the chair » (249). Progressivement, Emmeline va s'effacer, mais en s'effaçant, elle usurpe la place de Martin dans la vie de Caroline : « [Martin] imagined Emmeline sitting in his flowered armchair, stepping into a pair of his pajamas, slipping into his side of the bed » (271). Pour Martin, c'est une reconnaissance de sa propre dissolution : « [Martin] had in fact grown transparent » (272). Tandis que le Grand Cosmo de Martin brouille les pistes entre la surface et le sous-sol (« The Grand Cosmo banished the division between the

upper and the lower » (265), l'imagination et le « réel » (« the imaginary world beneath the building, or the many worlds within » (267), toute notion d'identité fixe parmi les personnages est effacée.

Les métamorphoses dans ces deux textes sont explicites ; le narrateur du « Paradise Park » y fait référence ouvertement et parle des stades de l'évolution du parc (« stages in the evolution of Paradise Park » (201)) et décrit le parc comme un paysage en perpétuelle transformation (« This continually changing landscape » (204)). Dans *Martin Dressler*, l'intrigue est rythmée par les mots change et transform qui résonnent sur plusieurs niveaux du récit : « Martin sat [...] observing the change of weather through many windows » (273) ; « The old neighborhood was changing » ; « Martin felt something pass over him [...] the entire lobby was transformed » ; « times were changing » (67). Cette métamorphose implique que les espaces flottent constamment entre deux notions. Dans *Martin Dressler*, la tension entre le passé et l'avenir fait naître les structures impossibles de Martin :

[P]eople wanted the paradoxical, the impossible. [...] The solution, Martin argued, was to move in both directions at once, to introduce every mechanical improvement without fail, and at the same time to emphasize the past. (68)

Toujours en évolution, Martin, comme ses hôtels, réside dans un espace transitionnel entre deux pôles d'attraction : « Although Martin liked the sunny world beyond the window, he also liked the brown dusk of the cigar store » (4). La tension entre le sentiment de sécurité provenant du familier et du concret et l'extase causée par l'étrange et l'immatériel est au centre de l'intrigue de « Paradise Park ». « The soaring white wall, composed of staff over a lath and iron frame » (184) : cette raideur qui semble s'envoler situe le parc sur un point de transition, entre matériel et immatériel. Créations, expériences et expressions flottent entre le passé et l'avenir, le concret et l'imaginaire, notion incarnée par les compositions architecturales dans le texte, structures qui sont une expression de la culture qui les entoure.

La perpétuelle métamorphose du Paradise Park est la conséquence d'un déplacement constant des limites à la fois spatiales et linguistiques. En effet,

métaphoriquement, le paradis est un lieu de plaisir tellement mis à part, tellement secret, qu'il est invisible et donc irréel : « Paradise is a Persian word and means a garden, or orchard, but from the delicious pleasantness of places, it is metaphorically used to signify an invisible place of happiness » (Taylor, J. 81, c'est moi qui souligne). Cependant, la notion de paradis dans la culture occidentale porte une connotation négative concernant la tentation, notion qui se manifeste dans ce paradis millhauaserien : « The park appears to have offered itself as a series of temptations » (213). Quant au mot parc, sa signification se transforme en fonction de son contexte. Nous remarquons une différence entre un parc d'attraction et un parc naturel, un parc à thème et un parc tout court, et encore une autre utilisation de la racine : un parking. Si ce parc de Millhauser semble lutter contre des limites structurelles, c'est une conséquence de la façon dont le sens même des termes paradis et parc sont en mouvement constant. L'espace dans lequel le parc se situe se renouvelle plusieurs fois dans le récit, tout en gardant la racine park dans son titre : « The ruined park was repossessed by the City of New York, which filled in the underground levels and turned the upper level into an extension of the parking lot [...] ; the enlarged parking lot became a public park » (222, c'est moi qui souligne). Comme un véritable phénix, le parc ne cesse de subir de nombreuses transformations, des renaissances qui suivent sa destruction par le feu. En préservant sa racine linguistique, le parc en transformation est une vraie métamorphose : « As is the case with all entities which have undergone the process of transformation, something remains of the original in the new version » (Barta 73).

Révélatrice du malaise linguistique, l'ambiguïté essentielle du mot plaisir entraîne la destruction du parc : « Certain kinds of pleasure, by their very nature [...] seek more and more extreme forms until, utterly exhausted but unable to rest, they culminate in the black ecstasy of annihilation » (222). Le plaisir qui fait partie de la définition des mots paradise et park provient, paradoxalement, de la sensation de transgression : « The sense that the rides were, in a controlled way, out of control, that they were exceeding bounds, that they were imitating nightmarish breakdowns while remaining perfectly safe [...] proved to be intoxicating » (200). Adjectif doté de différentes connotations, le mot intoxicating qualifie l'excitation mais, en même temps, suggère une perturbation euphorique

des sens. Le plaisir de la transgression est un plaisir sensuel, et donc érotique. L'entrée dans le parc est mise en scène comme une exploration sexuelle : les deux entrées qui mènent la clientèle à l'intérieur du parc sont des tunnels, forme vaginale par laquelle les visiteurs doivent pénétrer pour avoir accès au parc. Le parc lui-même est une image phallique et agressive, et le regarder est un viol visuel : « the powerful upward or vertical thrust [...] the bewildering assault of first impressions » (185). Vu de l'extérieur, le parc suscite un double effet érotique : « an outrageous assertion of privacy, and [...] an invitation, a deliberate titillation or provocation » (184). L'érotisme de ce premier contact entre parc et visiteurs souligne une complicité sensuelle entre l'œuvre et le spectateur, et le sentiment de transgression que peut provoquer un acte fortement intime. Dans ce nouveau lieu américain, l'acte intime est la consommation.

Pour stimuler la consommation, il faut satisfaire les désirs (ou les peurs) du consommateur, désirs qui n'existent pas sans la provocation d'une source extérieure, comme le comprennent des deux entrepreneurs de Millhauser. « Consumers are offered prefab patterns of desire; so too are they given things, and places, to be scared of » (Michasiw 239). Les plus populaires des parcs à thème américains, tels que Disneyland ou Universal Studios, thématisent non pas des paysages réels mais des paysages fantastiques : la légende, les films hollywoodiens, ou encore les dessins animés. Le mot fantastique, du bas-latin *phantasticus*, (lui-même issu du grec *phantastikos*) qui veut dire l'imaginaire ou l'irréel³², s'approche étymologiquement du mot fantasme, du latin *phantasma*, qui signifie la vision illusoire, « [la] production de l'imaginaire par laquelle le moi échappe à la réalité »³³. Le fantasme est donc une sorte d'extériorisation des désirs qui ne peuvent se réaliser dans le monde « réel ». Le désir, quant à lui, est défini par un paradoxe.

Lacan repère le caractère complexe de l'action (dans la même lignée, il range l'*acting out* [...]) qui est 'parent du paradoxe de désir' par ce côté oscillant et vain, qui tanguent entre construction et destruction. (Vallet 212).

³² <http://www.cnrtl.fr/etymologie/fantastique>

³³ Amiel, Journal, p. 266. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/fantasme>

Le désir est détruit par sa propre satisfaction et donc pour le maintenir, l'objectif ou l'objet doit toujours être hors d'atteinte. Les édifices millhauseriens obéissent à ce paradoxe du désir et ainsi, les structures (architecturales comme narratives) de ces deux œuvres sont en métamorphose constante, glissant toujours de la réalité vers l'imaginaire, vers la réalisation inachevée du fantasme. Comme les manèges de Paradise Park sont réalisés pour les consommateurs américains, « a mass audience accustomed to violent pleasures [and who] was in danger of growing dissatisfied [... which] was bound to lead to a desire for more extreme forms of release » (201), les désirs de Sarabee sont, au moins au début de l'histoire, nourris par ceux de ses clients qui cherchent de la satisfaction dans deux directions opposées : « the guarantee of the Good but also the shudder of the Bad » (Eco Travels 57). L'excès, pour ne pas dire la magnitude, de l'artifice de Martin va également dans deux directions : le gigantisme et le minuscule, « betray[ing] a yearning for the exhaustive, which was the secret malady of the age. In this way the Grand Cosmo might be understood as the ultimate architectural expression of its time » (269). Le résultat est une rénovation incessante dont l'objectif est sa propre perpétuation (Rodriguez « Architecture » 614). Les entreprises de Martin Dressler se multiplient comme un virus, comparaison qui évoque des métamorphoses parce que le virus qui infecte l'organisme entraîne la métamorphose.

Viruses serve as vast storehouses of genetic information and they remain viable even after these genes are transmitted to other species. Viruses act as gene conservatories and can increase the gene pool within the genome of a host (Sullivan et al., 2006; Zeidner et al., 2005). (Rhawn et Schild)

La notion de maladie et la présence du virus en relation avec la transformation se manifeste à la fois chez Martin Dressler et dans la ville autour de lui : « [A] rash of buildings [...] The city was a fever patient in a hospital, thrashing in its sleep, erupting in modern dreams » (230). Les phases emblématiques de la métamorphose de Martin Dressler sont marquées par les motifs sexuels associés à la maladie. Pendant son stage comme groom au Vanderlyn, sa première expérience sexuelle avec une cliente de l'hôtel marque son passage à l'âge de seize ans, et aussi son passage du métier de groom à celui de

réceptionniste. L'infection que Martin reçoit de Mrs. Hamilton provoque des transformations. Malade au sens propre comme au sens figuré, Martin confond le concret et l'abstrait : « The dream-feeling would come over him, as if his real life were not here, where it seemed to be, but over there, a little off to one side, just over there » (57).

Les corps et les bâtiments, ainsi que les édifices de l'espace urbain et le paysage naturel, se mélangent pendant que le récit se transforme lentement du réalisme au fantastique. « The conflation of foreground and background—where body ends and the environment begins—in the body/building metaphor also emphasizes the hesitation typical of the fantastic genre » (Rodriguez « Architecture »116). Avatar des désirs culturels, Paradise Park devient un espace de débauche : « an inverted park of dark pleasures [...] a world both alluring and disturbing, a dark underworld of uncertain pleasures that made people hesitate on the threshold before deciding to lose themselves in the dark » (213). L'hésitation est un moment esthétique, ce qui est fondamental dans la littérature Gothique, dans laquelle nous observons des répressions culturelles.

The fundamental structure of taboo, as Freud points out, is emotional ambivalence: tabooed objects are those to which we summon up not a simple emotional reaction but a dialectical one in which the mind oscillates between attraction and repulsion, worship and condemnation. (Punter 190)

Dans la littérature fantastique, la géographie est utilisée pour amender les insuffisances de la langue. Millhauser utilise la géographie pour mettre en avant les éléments fantastiques, construisant un lieu qui flotte entre l'espace réel et l'espace imaginaire, « a place that was unlike any other place on earth but also reassuringly familiar » (195). Cependant, en s'efforçant de donner une forme lisible à leurs désirs, les entrepreneurs de Millhauser ne réussissent qu'à créer un disjoncteur entre le signifiant et le signifié³⁴. L'espace vide créé par l'insuffisance d'un des hôtels de Martin Dressler retrouve son écho troublant dans une phrase suspendue : « [H]e brooded savagely over the unfinished sentence as if it

³⁴ « Nowadays, while the basic “Saussurean” model is commonly adopted, it tends to be a more materialistic model than that of Saussure himself. The signifier is now commonly interpreted as the material (or physical) form of the sign. » (Chandler 15)

contained the secret he had been looking for ; one night it struck him that the unspoken words was an acknowledgement that the Grand Cosmo was failing » (274).

Paradise Park est une sorte de parodie de la vie qui l'entoure : « the gigantic art of the public space is an art of culture, not an art of nature; its forms and themes are taken from the life of the city that surrounds it » (Stewart 90). Se nourrissant de la culture qui l'entoure, le parc à thème est un véritable texte qui use un langage figuré pour construire une expérience, et donc une identité, pour ses visiteurs.

[D]esigners [of theme parks] rejected explicit language and extracted symbols from their visitors' cultural backgrounds to generate interest and promote responses [...] A civic but non-industrialized past is romanticized and presented as the open, attractive, supportive, honest and reliable alternative to a modern city. (Riley 2-3)

La relation entre le parc et le visiteur est une sorte de jeu, au sens où le jeu est une interaction complémentaire qui ne s'oppose pas au sérieux mais au réel (Picard Lecture 44). Au Paradise Park, nous retrouvons la notion de jeu comme activité sérieuse : « The Costume Pavilions [...] served the more serious purpose of encouraging people to assume new identities » (213, c'est moi qui souligne). Dans cet espace, les frontières entre art et spectateur sont estompées :

Free play of all the senses is built into the theme park ethos. Far from the "velvet rope" ethic of the museum or exposition, theme parks have done much to narrow the traditional distance between arts and audience, calling into play what Arnold Berleant has called "the profound process of art ... to evoke memories, knowledge, and human awareness as integral to our perceptual awareness." (Browne Continuities 55)

Pour réduire l'espace entre l'art et le public, Millhauser brouille les pistes entre la réalité urbaine et son parc : « the vertical emphasis was reminiscent of the world of skyscrapers from which the urban visitor longed to escape » (186). La dichotomie intérieur/extérieur se fond, faisant des structures de Martin Dressler et de Charles Sarabee des espaces fantastiques. Le Grand Cosmo n'offre ni la

protection des abris, ni des démarcations stables qui séparent l'intérieur de l'extérieur. Paradise Park propose une expérience similaire en installant, au deuxième niveau du sous-sol, une scène pastorale : « a pastoral park of oak and beech woodlands, winding paths, peaceful lakes, rolling hills [...] a detailed artificial landscape » (202). Dans les deux cas, les limites des structures sont floues. « Without a boundary it is impossible to determine where you are going and where you have been » (Rodriguez « Architecture » 122). Sans aucun repère, les deux structures s'autodétruisent. « Paradise Park » s'achève en épuisement narratif qui retrouve son écho dans l'abolition du parc : « the thrill of dubious destruction » (222).

Les deux entrepreneurs savent ce que le consommateur américain attend : « what counts [...] is not the authenticity of a piece, but the amazing information it conveys » (Eco Travels 15) ; les références significatives de la ville et de la culture américaine et de ces traces culturelles sont évidentes dans les choix esthétiques du parc de Sarabee : « [Sarabee] soon began to introduce more fanciful decors [...] all designed with extreme fidelity, if not to History herself, then to the public's romantic idea of each exotic place » (193). Le parc à thème incarne donc la façon dont les idéologies sont construites par une manipulation des signes. Les personnages de Martin Dressler savent aussi que l'espace de l'hôtel est une sorte de texte sur lequel un certain discours peut être construit : « ...things like rugs, armchairs, paint, all these material things. They're part of the spirit, [...] a sort of, well, material way of expressing something that isn't material at all » (165).

Les structures de « Paradise Park » et de Martin Dressler, leur architecture en transition fonctionnent comme des plans pour la fiction de Millhauser. Dans son interview avec Jim Shephard, Millhauser parle du genre et de la genèse de son œuvre :

The problem, as I see it, isn't to choose between two opposed methods—the method of nineteenth-century realism, on the one hand, and the method, as if there were one, of modernism/fabulism on the other—but to write something that pays homage to whatever in the past is richest and most alive, while it sets forth on its own wayward journey. (Millhauser BOMB 2003)

Marc Chénétier emploie le néologisme « ultra-réalisme » pour caractériser le style en mouvement de Millhauser qui « ne se satisfait pas du réalisme ; il en excède, en exaspère les moyens et le force à dépasser et enrichir ses buts » (Steven Millhauser 116). Ce type de mouvement chez Millhauser est souvent métaphorisé par les structures d'un gigantisme extrême : les métamorphoses des hôtels de Martin sont de plus en plus grandes. Nous retrouvons des références nombreuses à la grandeur : « sheer massiveness » (205) ; « architectural gigantism » (269). Le rêve américain de Martin est de devenir plus grand qu'il ne l'était : (« to become, in some way, larger than he was » (58)). The Grand Cosmo, le dernier hôtel que construit Martin, est décrit de la manière suivante : « Above-ground the building would rise thirty stories, surpassing the New Dressler not merely in size but in every other way (250) ; « its variety was, in a sense, limitless » (261). Martin Dressler est construit de la même façon que le Grand Cosmo tout comme l'architecture du Paradise Park de Sarabee reflète celle du « Paradise Park » de Millhauser. « The articulation of magnitude must be ongoing, dilating, and multiple, like magnitude itself » (Saltzman « Wilderness » 599). Pour montrer cette magnitude, Millhauser se sert de la répétition dans ces deux textes. L'expression new park résonne dans « Paradise Park », signalant à la fois un renouvellement, mais aussi une redondance, une sorte de refrain qui nous rappelle la structure musicale, « ces moments particuliers où l'écriture, devenant musique ou calligramme, mêle le mouvement et l'immobilité pour laisser éprouver son ajustement furtif avec les surfaces du monde » (Cochoy « La Vérité » 103). Or, la répétition chez Millhauser est à la fois intra-textuelle et intertextuelle et ainsi expose un mode d'interprétation américain clairement logocentrique (Bloom « The Freshness » 148), une tendance mise en place par Emerson lui-même. Des poètes tels que Walt Whitman et Wallace Stevens font usage de la répétition pour communiquer une expérience considérée comme fondamentalement américaine³⁵. Manifestant une répétition obsessionnelle de l'expression one day, Martin Dressler exprime un ajustement perpétuel entre ses nombreux niveaux de l'expérience (l'histoire et le conte de fée, le possible et l'imaginaire, l'architecture et le rêve), un ajustement qui met en question la notion du rêve américain.

³⁵ Voir Poetry and Repetition : Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbury par Krystyna Mazur.

Si ce concept (The American Dream) est énoncé avec un article défini qui suggère une fixité, cette fixité est illusoire. En effet, ces deux textes de Millhauser revisitent le phénomène du rêve américain, en montrant son aspect fugace et irréel. La première phrase de Martin Dressler donne le ton : « There once lived a man named Martin Dressler, a shopkeeper's son, who rose from modest beginnings to a height of dreamlike good fortune » (1) ; Millhauser utilise le langage du conte de fée pour situer son texte dans un espace explicitement imaginaire. Si les rêves de Martin se concrétisent (« the sketches took on a startling quality, as if Martin were seeing his dream harden into shape before him » (241)), les structures concrètes gardent les caractéristiques du rêve : « a broad central tower rising another six stories: a fever-dream of stone » (191), communiquant la manière dont le rêve, comme le désir, reste toujours fondamentalement irréalisable. Le rêve furtif de Sarabee illustre la tension entre les désirs individuels et publics si vitaux pour la consommation dans un système capitaliste.

In the world of commercial amusement, success is measured in profit; but it is also measured in something less tangible, which may be called approval [...] which is really a measure of the world's compliance in permitting a private dream to become public fact. (211)

L'importance de la répétition est symptomatique de la culture capitaliste mondiale et se manifeste dans le centre commercial américain, « reassuring in its homogenising repetition of the familiar » (Webster 132), une idée qui est exprimée très tôt dans Martin Dressler :

[...] when in his childhood he had gone shopping with his mother, [Martin] had realized not only that all the toy fire engines and diamond necklaces and leather gloves were different parts of one big department store, but [also] that the store itself was part of a block of buildings, and all the blocks went repeating themselves, rectangle by rectangle, in every direction, until they formed a city. (56, c'est moi qui souligne)

Cependant, c'est une répétition inquiétante, signe de l'angoisse associée à la vie urbaine capitaliste. « Gothic tendency in American literature is organized around

the imperative to repetition, the return of what is unsuccessfully repressed » (Savoy 3). Bien que Martin soit conscient de l'intérêt commercial des chaînes de magasins, il est quand même troublé par cette même vision : « [The] multiplying chain of blue cafés, which need never stop expanding, which grew [...] », provoque chez Martin une nervosité, « a restlessness » (166). Entre autres bruits, un rire répété rend Martin furieux : « [...] a little rippling phrase that rose in a series of four notes and repeated itself, over and over again, until Martin became enraged » (255). La consommation fébrile abolit le silence et les pauses musicales, confondant la répétition des structures avec l'harmonie musicale. La nature insidieuse de cette répétition est suggérée par le champ lexical de la germination et de l'infection qui se manifeste dans les phrases qui évoquent la répétition : « ...as if the secret life of the room were this hidden profusion of images, sprouting in the dark, multiplying, unstoppable » (203). La répétition si présente dans le monde commercial, envahit l'espace privé de Martin et le récit.

At night, instead of falling asleep at once, [Martin] lay in the dark imagining Caroline Vernon. She sat in her chair, in the dark of the deserted parlor, and suddenly she rose and came toward him at the other end of the room, but when she reached him she passed through him and came out the other side—and from the chair she rose again and came toward him, and passed through him, while from the chair she rose and came toward him, rose and came toward him, rose and rose and rose. (133)

La répétition du verbe « rose » est significative ; en effet, ce verbe est utilisé pour décrire la construction des édifices de Martin. De ce fait, Caroline et les structures architecturales se confondent. L'image spectrale de Caroline, couplée à une ascension répétée, est utilisée à nouveau quelque pages plus loin en référence au Grand Cosmo : « Even as his new building rose story by story it was already vanishing » (254). Or, cette répétition linguistique fait écho au vers célèbre du poème « Sacred Emily » de Gertrude Stein : « A rose is a rose is a rose ».

In lines like these meaning becomes indeterminate [...] because we are confronted with the fact that sounds correspond to multiple meanings. [...] Stein's work is designed above all to reveal (and continually rehearse) the logical conditions of possibility for representing "any thing." (Ashton 67)

Chez Millhauser, cette répétition de la possibilité de la représentation se manifeste par des tendances vers des désirs de plus en plus dangereux. Dans la métamorphose du parc, les expériences métaphoriques qu'offrent les manèges sont littéralisées : « the new park [...] carried certain themes to dark fulfillment » (215). Le Grand Cosmo évoque une palette inexhaustible de plaisirs sombres : « realms of blackness so dark that it stained the soul black » (267). Une telle liberté est symptomatique d'un mouvement vers la destruction et la déconstruction linguistique.

The history of Sarabee's parks [...] was nothing less than a movement in a single direction [...] for Sarabee had dared to incorporate into his park an element that threatened the very existence of that curious institution of mass pleasure known as the amusement park: namely, an absence of limits. After this there could be no further amusement parks [...] since any imaginable step forward could result only in the complete elimination of the idea of an amusement park. (218)

En même temps, cette déconstruction linguistique est une révision, une reconnaissance de l'instabilité de la langue et une façon de renouveler le concept même de parc d'attraction. « L'abject est la violence du deuil d'un « objet » toujours déjà perdu [...] L'abjection est une résurrection qui passe par la mort [...] C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signification » (Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 22).

L'échec du Grand Cosmo est un amalgame du propre échec et de la propre mort de Martin : « He saw Emmeline standing beside his coffin, Caroline in a black veil looking coldly down. His face was calm in the coffin » (277). En essayant de perpétuer le désir, l'artiste s'épuise : « Indeed, that “crumbling sound” Martin detects in the summer air is the persistent echo of demolition, transience infects everything made » (Saltzman « Wilderness » 610). Avec la démolition du Grand Cosmo vient la mort métaphorique de Martin. Il quitte le Grand Cosmo pour se reconnecter au monde extérieur. Pendant un moment, il est suspendu entre le monde de l'artifice, symbolisé par l'hôtel, et le monde « réel » symbolisé par l'espace ouvert entouré d'arbres et de garçons qui jouent.

He had slipped out of his life, he had passed through a crack in the world, into this place. By turning his head slightly he could see the Grand Cosmo through the clutches of upper branches. It was still there, it hadn't vanished quite yet [...] His neck began to hurt. He turned back to the boys, the trees, and the river. (286)

Sa rupture avec l'espace urbain est presque transcendentaliste : Martin retourne vers la nature pour se retrouver. La transformation chez Martin est symbolisée par un changement de perception: « when he opened [his eyes] he was aware of a change in the light » (286). Sa dissolution est optimiste, signe d'une renaissance « He felt light, transparent. Here in the other world, here in the world beyond the world, anything was possible » (286). De cette manière, Martin et son histoire semblent incarner la métamorphose : « [M]an in his movement modifies the forms which surround him » (Borges Labyrinths 37).

B. A « *middle dome* »³⁶: le dôme de Wallace Stevens dans « The Dome » de Steven Millhauser.

Si, dans les fictions de Steven Millhauser, la métamorphose est une preuve de la vitalité infinie de l'imagination et de l'art qui est le produit de cette vitalité, c'est aussi une affirmation du pouvoir transformateur, parfois angoissant, de l'art, et spécifiquement du langage. La relation de transformation entre lieu et culture, et lieu et identité est explorée explicitement dans le recueil *Dangerous Laughter*, dans une sous-partie titrée « Impossible Architectures ». Cette section du recueil débute avec la nouvelle « The Dome » dont l'intrigue est basée sur la métamorphose progressive et interminable de cette structure.

La figure du dôme n'est pas nouvelle dans le corpus littéraire américain. Un des motifs les plus récurrents dans l'œuvre de Wallace Stevens est celui du dôme. Nous nous appuyons sur l'étude de James Baird intitulée *The Dome and the Rock: Structure in the Poetry of Wallace Stevens*, pour illustrer la fonction du dôme dans la poésie de Wallace Stevens. Baird note que l'imagerie et les symboles des structures achevées chez Stevens sont dominés par la figure du dôme (10). Mais son observation suivante à propos de l'architecture linguistique de Stevens est encore plus pertinente concernant l'œuvre de Millhauser.

It is the architectural element which is the force of movement captured in the work as it stands completed [...] Architectural evidence appears to be an endless demonstration of original movement in the mind and hand of the shaper. He has finished his work, but the building continues to express movement. (3)

De cette manière, la structure linguistique, chez Stevens comme chez Millhauser, est en métamorphose constante. La nouvelle « The Dome » de Millhauser traite de cette métamorphose perpétuelle en utilisant la figure du dôme, qui porte une signification cosmique dans les cultures occidentale comme orientale. Le dôme est un casque céleste selon *A study in the History of Ideas* (Baird 147) ; chez

³⁶ Wallace Stevens, *Opus Posthumous*

Coleridge, le dôme poétique était accouplé au plaisir oxymorique « A sunny pleasure-dome with caves of ice » (Kubla Khan). Dans son texte, Millhauser fusionne la tradition littéraire avec l'esprit consommateur américain : le dôme millhauserien porte le nom de Celestilux, une appellation qui souligne sa nature de produit de consommation tout en faisant référence à la fonction symbolique du dôme que nous avons évoquée auparavant. Bien au-delà, le dôme de Millhauser s'efforce de remplacer, en vertu de sa supériorité esthétique, les cieus naturels : « One dome [...] came with an artificial night sky that displayed constellations, planets and other heavenly bodies [...] which moved slowly across the inner surface and were far more vivid and convincing than those in the actual sky » (116). En effet, la nature conceptuelle du dôme est au centre de ce texte de Millhauser qui n'hésite pas à remettre le nom même en question : « [T]hose who dislike the Dome do not simply accuse it of serving the interests of late capitalism. They attack the name itself, arguing that the enclosure follows the irregular shape of the continental United States and is therefore no true dome » (119).

L'organisation de ces structures en général, sacrées ou non, communique une relation analogique entre le macrocosme et le microcosme, le monde et l'homme singulier (Guénon 245). C'est pour cette raison que l'image du dôme est appropriée pour la poésie de Wallace Stevens. « One must return to Stevens' unyielding view of the singularity of all creators in any present. These men of imagination do not together make a tradition or an unanimity of art [...] Each man lives in his own structure. » (Baird 199). Millhauser a exprimé des sentiments similaires dans son interview avec Marc Chénétier :

I believe that the text is primary, that the reader must not bring to the text anything that isn't actually there. I have an aversion to what you call "symbolic import" [...] But though I don't concern myself with hidden symbolic meanings, [...] I draw back from something in your question that seems to make me forbid such speculation altogether. It may well be that a writer is drawn to a particular cluster of motifs and objects and situations, that such a cluster defines that writer's imaginative response to the world and distinguishes him usefully from other writers, and that the cluster therefore suggests or points to a larger meaning that can be defined.

Pour Stevens, la vie de poète est un reflet de la géographie américaine et de son pouvoir de modeler. Le dôme de Millhauser est aussi une structure dont la fonction est relative à la géographie américaine : la construction de son dôme commence avec les maisons individuelles dans les banlieues américaines, puis s'étale sur les villes, les états, puis pour finir, sur l'intégralité des Etats-Unis. « Things in the world now appear smaller, more toylike » (120, c'est moi qui souligne). Bien que la voix narrative fasse référence au monde, les caractéristiques du paysage mises en scène sont spécifiquement américaines : « The Mississippi is nothing but a trickle of water in a child's terrarium. The Rockies are only a row of stones in a third-grade diorama » (120). Si pour Stevens le paysage possède le pouvoir de façonner l'artiste et son art, dans la fiction de Millhauser c'est l'art qui, à son tour, façonne le paysage en changeant la perspective de l'observateur.

Cependant, bien que Millhauser reprenne la notion de façonnage linguistique associée au dôme de Stevens, dans le texte de Millhauser le pouvoir transformateur de la langue est explicitement attaché à la consommation. Au début de l'intrigue, les dômes sont considérés comme des objets de luxes (« follies of the rich » (113)), des structures qui couvrent des maisons individuelles ; un signe de richesse, rare et prétentieux. Progressivement, les dômes se complexifient, et s'étalent (« spread slowly » (116)), d'abord sur des pâtés de maisons, puis des quartiers, villes, et enfin sur le pays entier, « the complete triumph of the consumer society » (118). L'aspect transitionnel et progressif du changement est accentué dans le récit, parce que la construction des dômes se manifeste en stades graduels qui deviennent progressivement plus complexes. Le récit est composé de nombreuses références à la transformation avec le mot change que nous retrouvons quatre fois, les référents ordinaux (first, early), et les verbes spread, spawn, move, transform, flower. L'infection, qui est évoquée par le langage qui suggère la contamination (spread et spawn par exemple), engendre la métamorphose. « Bacteria, viruses, and DNA act as interplanetary genetic messengers, learning, acquiring genetic memories and inserting and transferring genes from species to species. Bateria/viruses play a major rôle in evolution and metamorphosis » (Rhawn 30). Un virus lui-même peut subir une métamorphose,

mais un virus peut également provoquer des métamorphoses chez d'autres entités. Le mot « change » (et donc la notion de transition) est véritablement au centre du texte, et est employé presque allégoriquement (« the change came in early spring » (115)), faisant écho aux allégories si communes de la période romantique.

Le dôme est l'expression d'un désir d'intimité et d'isolement qui fait partie de l'esprit individualiste américain : « [a] longing for withdrawal, for self-enclosure, for expensive isolation » (116). C'est le mot *expensive* qui fait de cette envie un désir capitaliste, corrompant la solitude anticapitaliste exprimée par les romantiques américains :

Like Emily Dickinson's reclusiveness, Hawthorne's was also a quiet but firm rebellion against contemporary role expectations—in his case, from a “repugnance to commercial life”—and a means for securing an insulated domestic space in which to write. (Milder 29)

Millhauser reprend la tendance de ses prédécesseurs et la développe à l'extrême ; il profite du pouvoir transformateur de la langue pour faire de l'Amérique toute entière un espace clos et domestique. « The miniature, linked to nostalgic versions of childhood and history, presents a diminutive, and thereby manipulable, version of experience, a version that is domesticated and protected from contamination » (Stewart 69). La taille des dômes relègue au second plan les autres bâtiments de la banlieue et fait d'eux des miniatures. Ainsi, cet espace devient, à son tour, matière de la culture de la consommation : une miniature de collection.

Le dôme, en grandissant, prend la forme d'un centre commercial amplifié : « the final flowering of the nineteenth-century department store, of which the American mall was only a transitional, horizontal form » (118) ; un espace fermé en perpétuelle expansion. Cependant, ce lieu de la consommation est esthétisé, caractérisé par son aspect scriptible³⁷. « [The] experience of landscape as style » (119) : un paysage comme un texte avec sa propre écriture. Le dôme de Stevens est la structure ultime qui englobe la totalité d'une pensée, une œuvre : « At the

³⁷ « [L]e scriptible [...] c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte. » (Barthes *S/Z* 10).

end of the process there must be an enclosing, “The roundness that pulls tight the final ring...” » (« A Primitive Like An Orb », CP, 442). Le texte de Millhauser semble littéraliser cette notion : « the drama of starting on both coasts, the erection of the great pillars, [...] the construction of the offshore airports, the closing of the final gap » (118, c’est moi qui souligne). En effet, son dôme ne cesse d’englober le paysage américain qu’il transforme en objet esthétique :

The Dome, in a single stroke, has abolished Nature. The hills, the streams, the woods, the fields, have all become elements in a new decor, an artfully designed landscape—designed by the mere fact of existing under the Dome [...] Events themselves [...] have become aestheticized » (119-120).

La transformation la plus importante est celle de la perception : « the world, perceived as an interior, shimmers with artifice » (119).

Finalement, l’acte de transformation est, lui-même, l’objet artistique de cette œuvre : « a never-ending festival, a celestial amusement park, in which every exploding star and spinning electron is part of the empyrean choreography [...] » (121). La culture américaine, culture de la consommation, devient, à son tour, un objet à consommer, phénomène qui, dans la fiction de Millhauser, est transformé en prose lyrique.

C. La consommation et « The Next Thing »

Nathaniel Hawthorne était troublé par l'influence de l'économie de marché sur l'identité américaine, et il explora à travers sa fiction la relation épineuse entre le domaine public et le domaine privé. « Even as Hawthorne maintains that household secrets are the tales that should be retold, he also realizes that such an endeavor hastens the commercialization of the domestic realm, even as he attempts to veil his own role in such a transformation » (Faherty 175). Dans sa nouvelle « The Next Thing », Steven Millhauser reprend la problématique de la commercialisation de la vie domestique si centrale à la fiction d'Hawthorne.

Qu'est-ce que « The Next Thing » ? Le narrateur de ce conte ne cesse de poser cette question, parmi d'autres questions rhétoriques. « The Next Thing » est une histoire sur les effets de l'économie de marché et du consumérisme incarnés par la structure The Next Thing qui est mi-immeuble de bureaux, mi-centre commercial, entité indéfinissable, illustrée par le nom Thing. Au centre de ce conte, nous retrouvons la notion d'absence de référent linguistique. Le texte est parsemé de pronoms indéfinis (nothing, something, anything) et de pronoms démonstratifs sans antécédent apparent « places like that ».

Dans ce conte, la dichotomie entre le commercial et le domestique tel qu'elle pouvait apparaître dans la fiction de Hawthorne est déstructurée.

In *The House of the Seven Gables*, Hawthorne recommends domesticity as the most desirable way to achieve his ideal of individualism [...] Then in *The Blithedale Romance*, Hawthorne more strongly advocates domesticity as something desperately needed in an increasingly commercial and intellectually confusing society. According to the writer, domesticity is the only available practical alternative to enable the individual to have any personal meaning. (Kim 148)

La déconstruction de l'opposition domestique/commercial chez Millhauser est autoréflexive : le texte nous montre les étapes d'une enquête, la recherche du sens. Le premier paragraphe contient deux questions rhétoriques, chacune suivie par les étapes d'un raisonnement, marqué par des tournures de phrases modalisantes (« in

my opinion ») et des mots et phrases transitionnels qui construisent un discours persuasif (and then, so, but). La voix narrative se montre, en général, incompétente, marquée par une imprécision obsessionnelle et des phrases construites avec des pronoms sans antécédent clairement défini.

And we did go out there, as we'd always known we would, partly to see for ourselves, and partly I suppose to prove to ourselves that we weren't staying away to make some kind of point. A few did just that, of course; they had their reasons, the same reasons they always had; but for the rest of us, the ones who hadn't seen the place yet, it wasn't like that. (77, c'est moi qui souligne)

La commercialisation du domaine domestique explorée dans la fiction de Hawthorne est inversée dans le texte de Millhauser : c'est le domestique qui semble contaminer le domaine commercial, dans un premier temps. Les bureaux cloisonnés qui contiennent des objets domestiques tels que des fauteuils, des canapés, un bol de mandarines, montrent un glissement entre le privé et le public. Ces divisions dichotomiques chez Millhauser montrent clairement la notion de hiérarchisation. D'abord, *The Next Thing* est caractérisée par une construction sur deux niveaux en profondeur. Les bureaux sont sur le premier niveau et le centre commercial ou *The Under* est localisé en-dessous. Le texte de Millhauser va déconstruire toute notion de hiérarchisation entre les deux termes : en effet, les deux mondes s'interpénètrent et se contaminent, faisant écho aux relations réciproques déjà explorées chez Hawthorne.

[S]ympathy in Hawthorne is inseparable from domination : Hawthorne repeatedly explores the gothic underside of the bonds of sympathy. [...] [*The Scarlet Letter's*] public/homoerotic and domestic/heterosexual spheres of sympathetic exchange overlap, and indeed constitute one another: commercial and familial forms of liberal political subjection, their relations of dominance and submission are mutually enforcing. (Merish 173)

Tandis que le mobilier urbain envahit le centre commercial, la ville, surnommée *the Over*, est, à son tour, transformée par la commercialisation : « The new owners [...] gradually transformed the houses into places of business » (88). Les implications des noms donnés à ces lieux aident à concrétiser le rôle central

que joue le langage dans la construction de l'expérience. Les deux mots énoncent la hiérarchie à la fois spatiale et figurée : « over » peut être utilisé pour marquer une position de supériorité ; « under », quant à lui, indique une position d'infériorité. Bien qu'elles prennent la fonction de noms dans le texte, les deux appellations sont des prépositions suspendues, hors syntaxe et, par conséquent, hors de toute relation logique.

Le déplacement du narrateur vers le bas évoque la notion de transformation, notamment grâce à l'association avec le verbe *to go* : *to go under* ou bien *to undergo*, subir un changement. Nous remarquons, en effet, une perpétuelle transformation des deux domaines. Tandis que, sur le parking les passages piétons sont désormais couverts, faisant d'eux une sorte d'intérieur, l'intérieur de la structure contient des espaces qui relèvent clairement de l'extérieur : « a broad open space that looked like a park. There were clusters of trees, maples and oaks and some I didn't recognize » (80, c'est moi qui souligne). Nous sommes face à une sur-construction d'un extérieur plus « extérieur » qu'un parc « réel », une hyper-réalité³⁸. Dans cet espace, Millhauser transforme l'allégorie du voyage que nous pouvons associer aux auteurs de la période romantique, et en particulier à Hawthorne.

I felt that I wanted to sit down by the stream and rest awhile, like a traveler who had come a long way. Then I forced myself to turn back, before the shade could draw me in, since really I hadn't come a long way, not a long way at all. (81)

En employant les images associées à une expérience pastorale, ce passage souligne le pouvoir qu'a l'image de construire et de manipuler l'expérience. Nous songeons à la philosophie exposée par Jean Baudrillard concernant l'image et sa fonction dans un monde postmoderne : « [L'image] est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur » (Simulacre 77). L'image du chariot rouge (« wider and deeper than the usual kind, painted bright red, with special flaps that folded out in front ») (78)) est une transformation de la brouette rouge, image centrale du poème « The Red Wheelbarrow » de William Carlos Williams, et symbole du fondement de la civilisation.

³⁸ Terme utilisé par Jean Baudrillard dans son étude *Simulacres et Simulation* (1981).

The wheelbarrow is one of the simplest machines, combining in its form the wheel and the inclined plane, two of the five simple machines known to Archimedes. [...] Civilization depends on simple machines—both in themselves and in their increasingly complex combinations. "So much depends upon" the wheelbarrow in its service not only through the centuries, but as a form whose components are indispensable to the functioning of a highly industrialized civilization. (Ahearn 4)

Dans une société construite autour du consumérisme, les objets et les êtres sont vidés de leur valeur d'usage : chariot, produit, rayons, « product marketing managers, merchandising supervisors, purchasing trend analysts, customer taste engineers, package design coordinators, consumer desire directors » (86). Un tel nombre de mots pour énoncer une consommation pure montre que la notion de l'utilité est obsolète. Ainsi, Millhauser développe une exploration ironique de ces vers de Williams : « So much depends/ upon the red wheelbarrow ». Etymologiquement le mot depend vient du latin pendere ou suspendre (en anglais « to hang from »)³⁹. Cette notion de la suspension se manifeste par l'architecture de *The Next Thing*. « When you entered the doors, people said, you found yourself in what looked like an immense office [...] the place itself was down below » (77). La suite « logique » de la consommation est alors inversée : ce qui est consommé dépend non pas du besoin public, mais de la fabrication du désir de la consommation en elle-même, symbolisée par les bureaux de *The Next Thing*. Or, les produits, vidés de leur valeur d'usage, sont en déplacement constant : « There was a steady sound of goods dropping into bins, and all up and down the aisles you could see people lifting items out of the bins and putting them into their carts » (84). Les produits qui tombent du plafond ne dépendent de rien, signes sans référents.

Comme dans le Panthéon romain venaient synchrétiquement coexister les dieux de tous pays, dans un immense « digest », ainsi dans notre Shopping Center, qui est notre Panthéon à nous, notre Pandémonium, viennent se réunir tous les dieux, ou les démons, de la consommation. (Baudrillard *La Société* 26)

³⁹ <http://www.etymonline.com/index.php?term=depend>

The Next Thing est un véritable corps (évoquant le mot corporation qui se prête à cette lecture) et semble vivre de lui-même, sorte d'animal qui grandit et se métamorphose. Si ce centre commercial peut être considéré comme un corps vivant, les objets de la consommation qui tombent dans les chariots rouges rappellent la « matière fécale homogène » de ce corps massif dont Baudrillard a parlé.

« Les objets ne constituent ni une flore ni une faune. Pourtant ils donnent bien l'impression d'une végétation proliférant et d'une jungle » (Baudrillard *La Société* 18). La description de l'édifice évoque cette jungle faite d'objets, qui semblent être à la fois flore et faune : « New wings and extensions had sprouted everywhere » (89). Ce corps hybride absorbe les corps humains. Sorte de parasite gigantesque, The Next Thing s'attache même à la ville comme si c'était un hôte, et l'épuise de vie et de sens. « Even the old supercenter where I shopped, on the other side of town, struck me as shrunken, diminished, drained of life » (88). Cette image évoque l'élément destructif associé au terme consumption en anglais : « The process in which the substance of a thing is completely destroyed, used up or incorporated or transformed into something else ».⁴⁰ Les êtres humains sont, à leur tour, transformés en objets, en robots de production et de consommation : « There's a lot of pressure to do more, to show them what you're made of [...] and if you slack off you get a warning. Three warnings and you're out [...] to make room for the next employee » (94). L'expression idiomatique « to show [someone] what you're made of » prend un sens plus littéral ici, soulignant l'aspect fabriqué ou artificiel de cette nouvelle espèce d'humain.

« The Next Thing » peut être lu comme une allégorie de la consommation ; sa transformation et les transformations que provoque sa présence aux alentours sont la raison d'être de l'intrigue en elle-même.

Nous sommes là au foyer de la consommation comme organisation totale de la quotidienneté, homogénéisation totale, où tout est ressaisi et dépassé dans la facilité, la translucidité d'un « bonheur » abstrait, défini par la seule résolution des tensions. (Baudrillard *La Société* 25)

⁴⁰ <http://www.businessdictionary.com/definition/consumption.html>

Cette notion abstraite de bonheur est récurrente dans le texte de Millhauser ; nous comptons le mot happy ou ses dérivés quinze fois dans le même paragraphe. Voici le début de ce paragraphe :

People, he then said, could be divided into two classes: those who were unhappy with their lives, and those who were happy. The unhappy wanted to be happy, and the happy wanted to be happier since even the happy had little pockets of discontent that limited their happiness and made them feel incomplete. (81)

Nous notons un langage marqué par un vocabulaire associé à une économie de marché : les divisons des gens en « class » et le choix du mot « pockets », mot qui dans les expressions idiomatiques, sert de métaphore du pouvoir d'achat. Au centre de ce discours est le bonheur abstrait dont Baudrillard parle. « [P]our être le véhicule du mythe égalitaire, il faut que le Bonheur soit mesurable » (La Société 60). En effet, comme le salaire, ou la valeur d'une maison dans le conte de Millhauser, une mesure du Bonheur est demandée : « He asked me to fill out a form, which included questions about my salary, the estimated worth of my home, and the degree of happiness or unhappiness I felt, in my work and in my personal life » (82, c'est moi qui souligne).

Millhauser exhibe la façon dont ce système de consommation est construit et maintenu par un système linguistique. « Nous pouvons définir le lieu de la consommation : *c'est la vie quotidienne*. Cette dernière n'est pas seulement la somme des faits et gestes quotidiens, la dimension de la banalité et de la répétition, *c'est un système d'interprétation* » (Baudrillard La Société 33). L'organisation géométrique de The Next Thing suggère un système : la division du bâtiment en deux niveaux, chacun avec sa propre fonction ; et la forme des bureaux (cubicles) qui en anglais nous rappelle la forme géométrique du cube. Le mot système est utilisé pour décrire les rayons de produits. « [This system] » avoue le narrateur, « was intended to keep you from feeling uneasy in the presence of vast spaces » (83).

I came away from that first visit not knowing what I felt. That in itself was worth thinking about. [...] – this place was so big that is was bigger than big; it was so

big that big no longer made any sense. It meant the old words didn't apply—you needed new ones. You needed new feelings. (79)

En effet, le récit abonde en néologismes spécifique à ce système : NT (pour The Next Thing), The Under, PD (Product Display), ASU (audio surveillance unit), The Over. De plus, l'édifice en lui-même contient des panneaux (dits signs en anglais) qui contiennent des messages persuasifs : « WE NEVER STOP OR ALWAYS BETTER, ALWAYS BEST, [...] WE WILL TAKE CARE OF YOU OR LEAVE YOUR WORRIES WITH US » (81).

La pratique des signes est toujours ambivalente, elle a toujours pour fonction de conjurer au double sens du terme : de faire surgir pour capter par des signes [...] et évoquer quelque chose pour le nier et le refouler. (Baudrillard La Société 30)

Millhauser a exploré cette notion auparavant dans le conte Martin Dressler, dans lequel nous retrouvons une exploration de la relation entre la publicité et la manipulation des signes : « As an advertising man [Harwington] saw the world as a great blankness, a collection of meaningless signs into which he breathed meaning » (257). Ici, la publicité, la manipulation des signes pour créer une illusion du sens est assimilée à l'art : « Belief has nothing to do with it. I present it. I create an illusion. We are speaking of art, Mr. Dressler » (201).

L'interaction entre le narrateur et la structure qu'est The Next Thing accentue la notion que « la consommation est un ordre de significations, comme un langage » (Baudrillard Société 110). Le narrateur est troublé par la façon dont le système semble comprendre ses propres sentiments de manque et de désir inarticulé. Dans cette communication, des structures sont personnifiées (« It pleased me to see that The Next Thing had understood its mistake and had done something about it » (82)) tandis que les êtres humains sont mis dans une position d'objet, sans nom précis : « it pleased me [...] it bothered me [...] it was making an impression on me » (82, c'est moi qui souligne).

Nous sommes beaucoup plus proches de la culture puritaine qui a hanté les fictions de Hawthorne que nous pouvons l'imaginer. Jean Baudrillard explique que l'homme-consommateur du monde postmoderne fonctionne à l'opposé du

puritanisme qui « considérait sa propre personne comme une entreprise à faire fructifier pour la plus grande gloire de Dieu » (Société 112). Dans cette nouvelle éthique, le bonheur et la jouissance sont des produits à vendre. « On pourrait dire que cette fuite d'un signifiant à l'autre n'est que la réalité superficielle d'un désir qui, lui, est insatiable parce qu'il se fonde sur un manque » (Société 108). De cette manière, la structure de *The Next Thing*, ainsi que le récit, ne cesse de se transformer, sans raison apparente ni aboutissement, illustrant l'artificialité, mais aussi la plasticité, la possibilité, et le pouvoir qui appartiennent à la langue.

Chapitre 3 : Métamorphose des métaphores

Millhauser s'inspire des paysages de la Nouvelle-Angleterre, comme ses prédécesseurs, pour exprimer la relation transformatrice entre lieu et culture ; cependant il ne se limite pas au paysage géographique, mais profite de l'espace littéraire riche de ce lieu. L'œuvre de Millhauser est remarquable par sa transtextualité, et notamment par ses relations intertextuelles avec les auteurs originaires de la Nouvelle-Angleterre, tels que Nathaniel Hawthorne, Emily Dickinson ou Wallace Stevens parmi d'autres. Certaines métaphores ou motifs utilisés par ces auteurs font une réapparition dans la fiction de Millhauser, qui les transforme afin de les faire revivre, montrant que l'espace littéraire fait partie de la géographie culturelle.

A. La (re)vision microscopique d'Emily Dickinson

Si Emily Dickinson éprouvait un intérêt pour la relation entre l'art et l'artiste, c'est certainement parce qu'elle était consciente de la façon dont l'art contribuait à la construction de la culture et de l'identité nationale de la jeune nation. « [Emily Dickinson] constructed herself as working intimately and intrinsically within the context of a literary heritage » (Wolff 126) ; elle sait aussi que toute notion d'identité personnelle est une construction. Pour Dickinson, la poésie et la vie sont intrinsèquement liées. Elle construit une identité autour de son existence de poète. Nous le voyons dès les premières correspondances avec son mentor Charles Wentworth Higginson : « Are you too deeply occupied to say if my verse is alive? [...] Should you think it breathed, and had you leisure to tell me, I should feel quick gratitude. »⁴¹ De plus, il est clair qu'elle considère ses débuts de poétesse comme une sorte de (re)naissance : « You asked how old I was? I made no verse, but one or two, until this winter, sir. »⁴².

⁴¹ <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1891/10/emily-dickinsons-letters/306524/>

⁴² Ibid.

Dans une lettre à Higginson, Dickinson décrit la création de la poésie comme une sorte de traduction métaphysique : « I think you would like the chestnut tree I met in my walk. It hit my notice suddenly, and I thought the skies were in blossom. Then there's a noiseless noise in the orchard that I let persons hear. »⁴³ Sa poésie est ainsi la traduction de son expérience du monde. Bien qu'elle ait peu été publiée durant sa vie, et bien qu'elle semblât rejeter la reconnaissance possible qu'elle aurait pu avoir (« Publication—is the Auction/ Of the Mind of Man/ Poverty—be justifying/ For so foul a thing » (709)), elle était néanmoins concernée par l'architecture de la poésie et ses effets sur le lecteur. Higginson, parmi d'autres, va figurer comme un de ses lecteurs implicites. De cette manière, Dickinson était consciente du fait qu'elle construisait du sens, et ainsi son œuvre faisait preuve d'une attention minutieuse aux métaphores, à l'architecture des vers, aux rythmes et aux sonorités : « the reclusive mistress of the miniature—but shattering—lyric » (Starr 7). Sa propension pour la forme en miniature contrastait avec le gigantisme de l'Amérique, « [that] poor savage inarticulate giant » (Edwin Mullhouse 267) comme la caractérise Jeffrey Cartwright. A l'instar d'Emily Dickinson, Steven Millhauser exprime sa fascination pour la miniature, titre même de sa propre étude sur le sujet. « [T]he world is elusive, we do not possess it » nous dit Millhauser, et c'est grâce aux miniatures que nous retrouvons la capacité de posséder ce monde qui nous échappe. La fiction de Millhauser est elle-même une miniature, une structure qui s'exprime dans ses nombreuses nouvelles qui prennent pour sujet la miniature dans ses formes variées. Nous pensons spécifiquement à « The New Automaton Theater » et « In the Reign of Harad IV » ; cependant nous retrouvons la miniature partout dans l'œuvre de Millhauser, utilisée parfois paradoxalement pour montrer la démesure de l'Amérique. Dans l'espace gigantesque de Paradise Park, c'est la miniaturisation du parc lui-même, une maquette néanmoins immense, qui attire l'attention : « [T]he single most popular attraction of the 1912 season proved rather surprisingly to be an immense model of the resort itself » (188). Une miniature, mais pas petite pour autant. L'adjectif immense trahit une attirance pour un autre type d'extravagance, l'excès du détail : « the great All [...]

⁴³Ibid.

enclosed » (« The Dome » 120). L'univers entier, ou bien, dans les fictions de Millhauser, seulement une ville de la Nouvelle-Angleterre dans laquelle l'art de la reproduction s'épanouit dans les détails : « the precise grain of a weathered shingle, the pattern of mud spray on the side of a car, the faint discoloration on the rim of an old coffee cup » (136). Dans la nouvelle « Here at the Historical Society », le passé local est rendu non seulement visible, mais aussi palpable, grâce à la collection des détails minutieux : « [W]e here at the Historical Society have the charge to capture the past completely in all its overwhelming variety and luminous precise detail » (166).

« We cannot see things with true completeness, » nous dit Millhauser. La miniature est une façon pour nous de posséder le monde, de le contenir avec notre regard. « There are no miniatures in nature; the miniature is a cultural product, the product of the eye performing certain operations, manipulating and attending in certain ways to, the physical world » (Stewart 55). Emily Dickinson traduit le monde physique en mots, exprimant une fascination pour les mots comme matière première de la construction esthétique. Empruntons cette métaphore à Henry Wells : chaque poème est un bijou ; chaque mot un gemme précieux (277). Dickinson elle-même exprime cette façon de penser : « We Play at Paste — /Till qualified for Pearl » écrit-elle « The Shapes—though – were similar — /And our new Hands/ learned Gem-Tactics — /Practicing Sands » (Poème 320, c'est moi qui souligne). Est-ce qu'elle pense à Blake et au grain de sable dans lequel il retrouve un monde entier ? « Our vision sharpened by microscopes. Haptograph as the microscope of touch », nous dit Thomas dans « The Wizard of West Orange » en faisant écho à la vision microscopique de Dickinson. Dans son interview avec Jim Shepherd, Millhauser exprime la fonction de la fiction. « [Fiction] makes the blind see. It gives us the mystic's vision: the universe in a grain of sand (not a bad definition of the short story, by the way). That's what I meant when I said that I want fiction to unbind my eyes ». N'est-ce pas, alors, la voix de Millhauser que nous entendons dans « The Wizard of West Orange » ? : « What is the world? Where is it? Where? We are covered in cotton, we walk through a world hidden away. Blind skin. Let me see! » (237).

Si Millhauser revisite la vision microscopique de Dickinson, il la pousse à l'excès dans le but de la renouveler. « In the Reign of Harad IV » dans la section

judicieusement nommée « Impossible Architectures » du recueil *Dangerous Laughter*, le monde imaginaire se substitue au microscope.

In the reign of Harad IV there lived at court a maker of miniatures, who was celebrated for the uncanny perfection of his work. Not only were the objects of his strenuous art pleasing to look at, but the pleasure and astonishment increased as the observer, bending closer, saw that passionate care had been lavished on the smallest and least visible details. It was said that no matter how closely you examined one of the Master's little pieces, you always discovered some further wonder. (123)

« The artist, in his heightened and empowering obsession sees beneath the surface of things, [...] “underneath this reality in which we live and have our being, another altogether different reality is concealed” (Nietzsche) » (Fowler « Miniaturist »). L'art qui figure dans la nouvelle de Millhauser est motivé par la préoccupation d'une interaction entre le spectateur (ou lecteur) et l'objet esthétique. Le plaisir que provoquent ses œuvres vient de la réflexion sur la fabrication de cet objet et non seulement de l'objet fini lui-même. Le miniaturiste est intéressé par l'engagement de l'observation qu'il imagine chez son lecteur : « Wasn't it plain that the tiny palace, though partially visible to the unaided eye, revealed itself too readily, without that resistance which was an essential part of the aesthetic delight? » (126). Ce plaisir esthétique lui appartient d'abord et avant tout, un plaisir qui n'est néanmoins pas sans défaut, « a deep, guilty excitement » (124). Sa culpabilité trahit ses racines puritaines. C'est peut-être ce plaisir esthétique auquel Dickinson pense quand elle fait la différence entre la poésie et la prose : la poésie est une réserve de possibilités plus belle que celle de la prose qui est, elle, trop accessible, pas assez élitiste. « I dwell in Possibility—/A fairer House than Prose » (Poème 657). Est-il possible, donc, que le bruit dont Dickinson parle dans sa lettre à Higginson (« a noiseless noise in the orchard ») résonne dans le texte de Millhauser : « a sound of distant music » (124) ?

La poésie de Dickinson est une exploration du monde tangible et, en même temps, une traduction concrète de l'abstraction des sentiments.

In any given lyric poem [...] any given word may do at least two things simultaneously: it may have a referential function, pointing mimetically toward some supposed object; at the same time, it may become an object itself—a single sign that constitutes an aesthetic configuration or a puzzle in miniature. (Parnini 145)

Quant au texte de Millhauser, malgré la nature immatérielle de l'œuvre finale du miniaturiste (« an imaginary kingdom » (129)), la notion de fabrication artistique est explorée de façon concrète : « The story insists on the journey itself, in an evocative and concrete way, telling how the master proceeds » (Février). Prenons la figure de la mouche comme point de comparaison. Dans son poème « I heard a fly buzz when I died », Dickinson utilise la figure de la mouche pour communiquer ses doutes religieux. Au moment de la mort, la persona ne voit pas la lumière du Paradis, mais une mouche qui porte avec elle des connotations de pourriture corporelle. « There interposed a Fly – /With Blue – uncertain stumbling Buzz – /Between the light – and me ». Chez Millhauser, la mouche de la putréfaction est transformée en signe de perfection esthétique. « [The miniaturist] realized he was dreaming of the fly, the impossible fly that, as it turned out, was visible only as a speck on the minuscule stem, though it was perfect in every detail » (125).

Pour Dickinson, le plaisir et la douleur sont en relation réciproque (« And under pain, pleasure,—Under pleasure, pain lies » (Dickinson cité dans Farr 108)), notion que Millhauser transforme en oxymore (« he struggled pleasurably » (125)), qui signale l'esthétique de la production artistique, une préoccupation esthétique qui devient obsessionnelle et qui est poussée vers l'extrême, conduite par son manque perpétuel signalé par les mots clés : « He yearned for a world so small that he could not yet imagine it. As he worked on his palace the craving grew in him » (128 c'est moi qui souligne). Si pour Dickinson la poésie est une façon de rendre concrètes les abstractions des sentiments, cet artiste de Millhauser cherche à combler un manque par un manque : le travail imaginé d'un royaume imaginaire dans un autre royaume imaginaire (Harad est une des villes fictives du monde fantastique de J. R. Tolkien). Ces espaces imaginaires emboîtés les uns dans les autres, donnent l'impression de l'infini, notion qui était déjà explorée par

Emily Dickinson, qui a découvert que la vision microscopique mène à l'infini (Wells 38).

[W]hen language attempts to describe the concrete, it is caught in an infinitely self-effacing gesture of inadequacy, a gesture which speaks to the gaps between our modes of cognition—those gaps between the sensual, the visual, and the linguistic. Thus these attempts to describe the miniature often threaten an infinity of detail that becomes translated into an infinity of verballity. (Stewart 52).

En effet, comme nous dit Arthur Saltzman, Millhauser manifeste cette propension à l'infinité verbale, une propension qui se manifeste dans les nombreuses listes qui apparaissent dans son œuvre⁴⁴. L'art invisible du miniaturiste de « In the Reign of Harad IV » peut être lu comme une littéralisation de l'effacement dont parle Stewart, l'image renversée de l'infinité verbale : « a dark kingdom of the invisible » (129), dans lequel, paradoxalement, la précision de la langue arrive à contenir la diversité du monde. « [M]ultum in parvo, the miniturization of language itself, displays the ability of language to “sum up” the diversity of the sensual, or physical, world of lived experience » (Stewart 52). « In the Reign of Harad IV » se termine non pas par une image d'un monde invisible, mais par une référence à un autre espace : « below the crust of the invisible world, [...] his dazzling kingdom » (131), espace construit de seulement deux mots qui, néanmoins, contiennent l'infini.

⁴⁴ « The making of lists praises and competes with Creation at the same time » (Saltzman. « Archives » 49).

B. La malléabilité du signe: Millhauser emprunte la robe de Dickinson

Au dix-neuvième siècle, la façon dont on s’habillait était un critère de jugement sur le genre, la classe sociale, et même le caractère d’une personne. Peut-être encore plus qu’aujourd’hui, le corps vêtu était un texte à lire et à analyser. Dickinson utilise le corps vêtu pour exprimer la polarité de l’intérieur et de l’extérieur, deux notions qui fixaient (fixent) les positions de l’homme et de la femme dans la société. Loin de naturaliser cette dichotomie, Dickinson la met en question.

Dickinson uses the revisionary pastoral to show nature-as-dress-as-body, how she takes the pastoral one step further to illustrate the overlapping properties of clothing and skin, where the Daffodils’ “Yellow Gown / Would pierce me with a fashion” (347), where dress insculps anatomy. Dickinson explores the dynamics of the interior versus the exterior by observing the point where the outer invades the inner [...] The moment marks an aesthetic of unsettled location, somewhat like the moving frame of the veil. (Wardrop 20)

Dans ses lettres à Higginson, ses références au corps vêtu pour exprimer ses sentiments au regard de ses éditeurs sont les conséquences directes de l’association que faisaient les éditeurs entre la poésie de Dickinson et son propre corps de femme. « While my thought is undressed—I can make the distinction, but when I put them in the Gown—they look alike and numb » (Dickinson cité dans Farr 108). En utilisant elle-même la rhétorique des vêtements, rhétorique qui était commune dans le discours éditorial de l’écriture féminine à cette période, Dickinson refuse le cadre normatif que Higginson cherchait à imposer à sa poésie (Petrino 43). Ces limites de l’expression, de l’expérience et de l’identité, encadrées par des règles vestimentaires, sont explorées à nouveau dans le texte « A Change in Fashion » de Millhauser. Le style féminin du dix-neuvième siècle fait sa réapparition dans ce texte qui parle d’une nouvelle mode inspirée, paradoxalement, de vieilles photos. « [T]he Victorian crinoline » (172), « the horsehair bustle of the 1870s », ces accessoires fantômes de la période romantique sont des traces de la littérature de cette période. Les métaphores du

paysage naturel et de sa végétation communiquent la métamorphose naturelle incarnée par la mode : « rivers of twisting cloth », « secondary growths » (173), « a garden of laced-trimmed petticoats » (174). Cependant, ces figures fusionnent avec des expressions de la construction, « troubling structures » (172), « castles of hair » (176). Les robes de Millhauser sont donc des espaces esthétiques (« artful spaces » (175)) qui flottent entre lieux et temps, entre une notion et une autre, « the point at which clothing began to merge with architecture » (176) ; un espace sans définition fixe, « indirection, disguise, and a vague suggestiveness » (173).

C'est dans cet espace esthétique que le symbolisme féministe qu'incarne la robe est traité explicitement. Nous retrouvons le langage que nous pouvons associer à la théorie féministe : « male gaze » (171) « libération » (172). Dès la première page le soi est métonymiquement effacé, l'image du corps se manifeste dans les phrases mises au passif : « Necks slowly disappeared behind rising collars as hat brims grew broader, casting the face in shadow » (171). Comme nous l'avons déjà dit, dans son traitement de cette métaphore, Millhauser met en avant la notion de la construction du sens. La robe prend des allures de bâtiment, et elle est décrite avec un vocabulaire plus approprié à l'architecture : l'écriture confond des cols avec des murs qui montent (« rising collars ») Nous retrouvons aussi les références aux matériaux de construction (« Flexible steel » (172)) avec lesquels les robes prennent la forme de structures pleines de signification culturelle : « pyramid » (172) ou « Cathedrals » (173). Le champ lexical de la construction fait fonctionner le dispositif métafictionnel. En effet, Millhauser met en œuvre non seulement les problématiques culturelles génériques de la relation entre le soi et l'autre, mais de manière plus importante son texte est une exploration des codes qui permettent une telle communication. Tout d'abord le symbole de la robe est émancipé du corps féminin : « [The new dress] freed fashion from its dependence on the female shape », et par extension la robe est libérée de la tyrannie du corps : « from the tyranny of the body » (172). Sans référence culturelle ou générique, les robes sont libres dans leurs fonctions symboliques ; la robe devient un objet animé, autonome. « The new shapes ignored the body entirely » (172). Plus le corps disparaît, plus la mode de la robe est poussée vers l'extrême : « Horizontal dresses, dresses like delirium » (172). La robe libérée possède la capacité

d'exprimer des sentiments abstraits, des notions sans définition : « inner moods, forgotten dreams, buried realms of feeling » (173).

Millhauser utilise la robe pour évoquer les plaisirs associés à la lecture et à l'analyse des codes linguistiques : « [The] double pleasure of secrecy and exposure » (172). Les robes qui cachent des corps sont lues comme des invitations au voyage d'exploration, tout comme un livre dans lequel attend la découverte d'un monde lui-aussi caché, « [A] hidden body, inviting discovery » (172)). L'exploration et l'aventure, que nous pouvons trouver dans la lecture, sont traitées explicitement. La robe est associée à une forêt sombre et distante, et à un jardin en fleurs (174), des métaphores de la lecture que Millhauser emploie ailleurs dans sa fiction. La robe devient un espace artistique (175), une véritable pièce pour enfermer celle qui la porte : « [The dresses] entirely enclosed the wearer » (175). Cet espace est rendu littéralement : « One dress contained in its side a little red door, which was said to lead to a room with a bed, a mirror, and a shaded lamp » (175). En transformant la robe, Millhauser crée une chrysalide (a secret domain).

La fonction de la robe est déconstruite et le signe est donc vidé de son sens préétabli. Ce concept est littéralisé dans le texte. « [T]wo of the men bent over, grasped the heavy dress by the hem, and lifted it violently into the air [...] Underneath they discovered only the lawn itself, stretching away » (176-177). Les femmes disparaissent, littéralement, et ainsi vident les robes de leur fonction : « Dresses freed at last from bodies, became at last what they had always aspired to be: works of art, destined for museums and private collections » (176). La culture populaire, ici la mode, est donc une source de l'art qui exprime la confusion provoquée par les codes vidés de leur signification (« the complete separation of clothing from women's bodies created a confusion » (176)) ; l'artiste réussit à transformer cette métaphore (vide ?) en quelque chose de nouveau, en réceptacle de l'impossible : « Impossible dresses –dresses worn on the inside of the body, dresses the size of entire towns » (176). La dernière image de ce texte de Millhauser est la suivante :

One afternoon in late summer, on a sidewalk printed with the shade of maple leaves and flickers of sun, a woman walking with her young daughter had the sense that she was about to remember something, something about a dress, but no, it was gone, vanished among the overhead leaves already turning, the bits of

blue sky, the smell of cut grass, the chimney shadows sharp and black on sunlit roofs. (178)

Millhauser retourne vers les traits du paysage de la Nouvelle-Angleterre, maple leaves, bits of blue sky, cut grass, chimney shadows et ainsi enracine son conte dans la terre américaine. Dans cette image finale nous entendons l'écho de Dickinson ; le mélange des images pastorales avec celles de la robe lui appartient. « I dared not meet the daffodils,/ For fear their yellow gown/Would pierce me with a fashion/ So foreign to my own » (Poème 14). Cette mode étrange que craint le poète est rendue littéralement dans la nouvelle de Millhauser afin d'exposer la malléabilité des signes.

C. Spectres et structures : Les maisons hantées de Hawthorne et Millhauser

« Nature is a haunted house/ But Art is a house that tries to be haunted. »

Emily Dickinson

Le motif de la structure architecturale chez Millhauser trouve ses racines dans le fondement même des Etats-Unis : « In the absence of ancient customs of structures, the foundational unit of community construction, the house, became the means by which the nation conceptualized its own history » (Faherty 6). Signe extérieur de classe sociale, signe aussi de l'unité de la famille, la maison était un espace lisible et donc un lieu où la jeune nation pouvait écrire sa propre histoire. Cependant, la maison était aussi une structure qui cachait autant qu'elle ne révélait : « A house makes secrets merely in being itself, for its function is to enclose spaces » (Anne Williams citée dans Cavallaro 87). Plusieurs auteurs américains ont profité de ce double aspect de la maison pour mettre en scène la tension entre les réalités et les idéaux américains (Bailey 6). Les œuvres gothiques de Nathaniel Hawthorne et d'Edgar Allen Poe ont fait de la figure de la maison une métaphore de l'expérience américaine. En déplaçant l'élément surnaturel du fantôme dans la maison elle-même (Bailey 21), ces deux auteurs concrétisent l'importance de la structure de la maison dans l'expérience américaine.

La fiction architecturale de Millhauser développe cette tradition qui trouve ses racines dans l'Est des États-Unis. Comme la maison de *The House of the Seven Gables* de Hawthorne, la maison de « *Revenge* » se situe dans une ville de la Nouvelle-Angleterre. Dans le genre gothique américain, la maison familiale a remplacé le château comme le locus de la peur (Murphy, B. 105). Cependant, la splendeur des maisons telle que celles de *The House of the Seven Gables* et *The Fall of the House of Usher* est largement absente du texte de Millhauser, dans lequel règne l'ordinaire.

L'intrigue de cette histoire de Millhauser est basée sur une trahison adultère, faisant ainsi écho à *The Scarlet Letter*. Aujourd'hui, l'adultère est, sinon ordinaire, du moins assez courant pour être considéré comme un cliché, idée que le texte met en avant : « *Adultery, for Chrissake, in suburbia, for Chrissake* » (11). Les sentiments de cette femme trompée donnent lieu à un discours sur la violation des liens sacrés du mariage, une violation, en effet, de l'unité de la famille. « *Now there were three [...] There was Mommy, and Daddy, and cute li'l cuddley-wuddley you* » (18), dit la narratrice à la maîtresse du mari, énonçant la façon dont l'adultère a perverti la structure de la famille.

« *A house divided against itself cannot stand* » (Marc 3 :25). En 1858, Abraham Lincoln utilise cette métaphore biblique de la maison pour communiquer le besoin d'unité culturelle. Si Lincoln était conscient de la résonance de cette image pour le peuple américain pour qui la maison était devenue un emblème important de l'expression de l'identité américaine, il savait également que la maison servait de métaphore des valeurs religieuses des ancêtres puritains, valeurs sur lesquelles l'identité américaine reposait. Les structures architecturales de Nathaniel Hawthorne, telles que la maison dans *The House of the Seven Gables* et le bureau des douanes (*Custom-House*) de *The Scarlet Letter*, sont hantées par le passé puritain si central dans la culture américaine.

“The Custom-House” represents the Puritan forebears as being the primary family influence on the novelist. “The figure of that first ancestor, invested by family tradition with a dim and dusky grandeur, was present to my boyish imagination, as far back as I can remember,” Hawthorne wrote. “It still haunts me, and induces some sort of home-feeling with the past, which I scarcely claim in reference to the present phase of the town.” (Luedtke 21)

A première vue, la maison de « Revenge » a très peu en commun avec ces immenses structures qui sont caractérisées par leur grandeur et leur histoire, une histoire qui est au centre des fictions gothiques américaines. Dans le texte de Millhauser, la maison de banlieue (« a comfortable old house » ; « in Vermont » (7)) nous amène très près de la famille américaine contemporaine. C'est ici, dans une maison ordinaire, que la narratrice de « Revenge » est hantée, non pas par des ancêtres puritains, mais par l'histoire plus récente de l'infidélité de son mari et l'anéantissement de son foyer.

The intense, at times overtly claustrophobic, focus upon the family (or pseudo-family) that informs so much of the Suburban Gothic is rooted, as are so many other obsessions and neuroses, in the nation's Puritan past. (Murphy, B. 105)

Au fil du conte, les traces d'un passé plus distant remontent à la surface. Les meubles reçus en héritage, tels que la table en acajou ou le miroir au cadre d'acajou, bois associé à la haute bourgeoisie du dix-huitième siècle, font un lien physique avec le passé. L'acajou est un bois très dense, caractérisé par une couleur foncée qui prête à ses meubles un air de solennité, idée que notre narratrice ne manque pas de commenter : « This table is also from Robert's grandmother. Solid mahogany—and will you look at the carving on those legs. Still, there's a heaviness, don't you think? » (24). Le mot heaviness semble flotter dans la phrase, attaché, de façon ambiguë, à la table, au passé récent, au passé distant, et à la situation présente. Souvenir de son propre passé, la lourde table est aussi un souvenir du passé chargé par la rectitude de la sévère morale de l'époque. Malgré son infidélité, Robert réclame une certaine intégrité morale que nous associons à la droiture puritaine : « I asked him if you were married. [...] He seemed shocked. His "No!" was almost violent. [...] "I'd never break up a marriage." That's what he said to me. Proud pose: shoulders back, defiant look. » (43). Cette conversation est l'occasion d'une critique de l'hypocrisie morale qui semble être (stéréo)typiquement américaine. La narratrice utilise l'adjectif American pour qualifier ses fausses statistiques : « According to the most recent survey, ninety-nine point eight percent of all American husbands have been

unfaithful to their wives [...] [N]inety-two point four American men have slept with their own mothers » (36). Ses exagérations construisent une diatribe sur le dysfonctionnement sexuel américain et le discours de la narratrice désigne la culture populaire américaine comme une des sources du problème. « I knew it had to do with things, American things » (10), nous informe-t-elle en parlant du livre que Robert n'a jamais écrit. Ici, le pronom *it* n'a pas d'antécédent précis et peut être une référence non seulement au livre, mais aussi à la situation problématique elle-même, situation désormais liée à la culture américaine.

Or, lorsque Millhauser reprend cet héritage de la maison hantée, il le transforme. « *Revenge* » nous offre une exploration de la tradition de la maison hantée américaine, tout en exposant la façon dont ce trope gothique fonctionne. Dans un premier temps, Millhauser (et sa narratrice) utilise des figures gothiques pour dévoiler la façon dont ces figures expriment des émotions déchirantes. La narratrice profite de la souplesse des images gothiques pour illustrer la complexité de la trahison et l'impact des émotions en mouvement constant. Tantôt victime, tantôt meurtrière, la narratrice glisse de rôle en rôle comme elle glisse de corps en corps, de sujet en objet. Chaque personnage de ce récit a un rôle fluctuant. La narratrice caractérise son mari comme un triste fantôme en colère (« *A sad, angry ghost* » (39)) ; cependant, elle le classe également comme meurtrier : « *Robert had killed me, a quick stab to the heart* » (15). La maîtresse joue aussi un double rôle de meurtrière (« *Wifekiller! Manslayer!* » (48)) et de victime (« *Over here is where I murdered you. Oh yes: many times* » (46)). Autant que les images macabres, les constants déplacements de rôles créent une atmosphère fantomatique. « *Ambiguity [...] shapes the rhetoric of spectrality as a whole, [and] haunting settings are both intimidating and inviting for, as they threaten to trap or harm their inhabitants, they are also venues wherein the Beyond's tantalizing powers may be apprehended and negotiated* » (Cavallaro 85). En même temps que Millhauser utilise la maison pour donner forme à cette narration ambiguë, il expose sa propre métaphore : « *You live in the flatlands of language. No dizzying mountain views, no hellish undergrounds—just: flat. [...] No attic or cellar in your house of words* » (48). Le mouvement constant des formes demeure désormais dans un espace construit par des mots.

A l'instar de Hawthorne, Millhauser fait de son architecture une métaphore du corps. Hawthorne débute *The House of the Seven Gables* par une référence explicite à l'assimilation entre maison et corps :

The aspect of the venerable mansion always affected me like a human countenance, bearing the traces not merely of outward storm and sunshine, but expressive also, of the long lapse of mortal life, and accompanying vicissitudes that have passed within. (1)

« I was still a burned-down house, » nous informe la narratrice de « *Revenge* » confirmant l'association, non seulement entre la structure de la maison et le corps, mais aussi entre la structure de la maison et la psyché ; la maison détruite par le feu traduit le bouleversement émotionnel de cette femme au foyer.

Si notre narratrice ne parle pas de l'oppression de la femme, elle énonce quand même une problématique qui trouve ses origines dans la relation hétérosexuelle, relation dans laquelle le vagin, métonymie de la femme, constitue un territoire occupé (Meyers H. 11). Comme nous le démontre Danielle Alexander, les maisons dans lesquelles les personnages pénètrent sont des corps (« *Cohabitation* » 79). La maison, corps à part entière, est fragmentée par le discours de la narratrice : chaque pièce est isolée par sa propre histoire et, dans le texte de Millhauser, par sa propre vignette. La violence de la trahison conjugale est telle qu'elle est ressentie comme un abus physique qui fragmente les corps. Le miroir de la salle de bain coupe le corps de la narratrice en deux, littéralisant ainsi le rejet sexuel de son mari, une image qui est développée plus tard dans le récit quand la narratrice voit à travers la fenêtre de la maison de la maîtresse la partie inférieure de son corps : « I was the woman without a bottom half, and you—you were nothing but a bottom half » (38). Les fragments de corps forment désormais deux moitiés d'une femme, une unité qui se manifeste dans le langage de la narratrice : « I wanted to show you my house. To tell you who we are. So we would know. What to do » (52, c'est moi qui souligne). Ici, la phrase est fragmentée par plusieurs points ; cependant, au fil de l'énoncé, nous notons une transformation des pronoms de I et you en we. La fragmentation s'oppose alors à l'assimilation. Il faut noter que ce monologue est un dialogue dans lequel la deuxième voix est exclue. Les phrases de la maîtresse, et donc la maîtresse elle-

même, existent uniquement dans les répétitions et les énonciations de la narratrice, faisant ainsi de la maîtresse (et du lecteur) une présence absente, un fantôme, évoquant ainsi le lecteur désincarné (« disembodied listener » (19)) dans la maison de Hawthorne.

Millhauser met la notion du corps au centre du récit : « He told me you were a body, just a body » (13), déclare notre narratrice, mettant ainsi l'autre femme en position d'objet. C'est un point de départ pour négocier sa relation avec son propre corps : « What was a body? I had one but it wasn't the right one » (18). A la fois sujet et objet (« I tried to desire myself, I tried to imagine myself as an object of desire » (20)), la narratrice se trouve dans un espace marginal. « Displaced from their society and history, dislocated from their bodies, minds and marriages, [women] move into another realm, in between things, to a kind of no-man's land » (Rosemary Jackson cité dans Weinstock 16). Pour exprimer ses sentiments de déplacement, la narratrice se caractérise comme « dead-alive » (16) et « zombified » (17). Elle glisse aussi d'un sexe à l'autre (« I turned myself into a man » (19)), comme elle glisse de son corps au corps de la maîtresse de son mari (« Sometimes I felt myself turning into you » (28)).

Lectrice vorace (il y a une étagère dans chaque pièce de la maison), notre narratrice sait raconter une bonne histoire, et elle profite des tropes gothiques pour s'exprimer. Elle emprunte l'analogie hawthornienne de la cave ou du placard qui cache un corps, image des désirs les plus intimes⁴⁵ : « Cellars are full of hiding places [...] This place is nothing but a graveyard and all the corpses are you. » (46-47). Oscillant toujours entre la comparaison (simile) et la métaphore, elle met l'accent sur l'artificialité du discours en même temps qu'elle transforme la situation.

[Y]our front door open, your mind disordered, your heart opening and closing like a fist, the hair of a dead woman streaming from a tree [...] Go awaay, my voices sang to me. Oh staaay, my voices echoed. I took in the

⁴⁵ « Ah, but in some low and obscure nook—some narrow closet on the ground floor, shut, locked and bolted, and the key flung away; or beneath the marble pavement, in a stagnant water puddle [...] may lie a corpse, half decayed, and still decaying... » (The House of the Seven Gables 159-160).

front porch—wicker sofa, the two plants hanging like...oh, like anchors...
(21)

Les échos si présents dans le récit, se manifestent ici dans les dédoublements et les triplements des lettres, en même temps que le pronom *you* fusionne le lecteur et la maîtresse. Comparaisons et métaphores se mélangent créant une scène qui oscille entre l'être et le paraître. Ainsi la narratrice, toujours attentive à sa compétence d'auteur, cherche la bonne image, attirant finalement l'attention de la scène composée à la langue qui la compose.

La voix narrative de ce conte est une voix caractérisée par un style familier. Voici le premier paragraphe du récit :

FRONT HALL

This is the hall. It isn't much of one, but it does the job. Boots here, umbrellas there. I hate those awful houses, don't you, where the door opens right into the living room. Don't you? It's like being introduced to some man at a party who right away throws his arm around your shoulders. No, give me a little distance, thank you, a little formality. I'm all for the slow buildup, the gradual introduction. (3).

Si l'entrée de la maison sert à établir la distance, elle est aussi un espace de rapprochement. A mi-chemin entre la distance et la proximité, l'extérieur et l'intérieur, l'entrée est un espace de transition. Cette idée nous évoque la fiction de Nathaniel Hawthorne dans laquelle le seuil indique un espace de transition entre le monde extérieur et le texte lui-même. Hawthorne exploite ouvertement la fonction métaphorique du seuil dans *The House of the Seven Gables* : « The maiden lady's devotions are concluded. Will she now issue forth over the threshold of our story? » (20). La porte de la prison dans *The Scarlet Letter* fonctionne de façon similaire et le lecteur est encouragé à faire un lien métaphorique entre le seuil littéral de la prison et le seuil figuré du conte (« the threshold of our narrative [...] that inauspicious portal [the prison] »). L'espace du seuil est un espace d'absence : nous ne sommes ni dans la « réalité » ni dans la fiction, mais entre les deux. Dans son introduction à *The Scarlet Letter*,

« The Custom House », Hawthorne énonce la façon dont la « réalité » et l'imaginaire se mélangent pour produire un territoire neutre :

[T]he floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and the fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. (24)

Chez Millhauser, le lieu qui constitue l'entrée sert d'espace liminal où on abandonne les objets connotant de l'extérieur, (« Boots here, umbrellas there » (3)). Enlever ses vêtements, telle une mutation (to *shed one's skin*), est un geste qui prédit des transformations variées à venir.

Manteaux, bottes, chapeaux se manifestent comme des morceaux de corps découpés et mélangés. « May I take your coat? Oh, I like it. [...] I'll just hang it here next to mine. It must look very empty to you, all those hangers side by side. Those are my late husband's hats » (3). Les manteaux pendus, côte à côte, telles des peaux écorchées de femmes (Alexander « Cohabitation » 80) nous suggèrent l'empathie morbide entre la narratrice et la maîtresse (« ...there's something about you...a sympathy » (10)). La chair représente le contour du corps, et ces objets devenus chair sont des souvenirs, non seulement du corps, mais aussi des contours de toute sorte : le corps physique, la maison, et le texte lui-même. « [A]n equation between body and text, flesh and word is a marginal space—a reality that is neither text nor flesh but both—for stories of transformation and inscription » (Badley 12). Millhauser construit un espace entre texte et chair en assimilant les meubles au corps. La narratrice inscrit sa frustration dans la table en acajou, en la mutilant et donc la transformant.

Here it is, under the cloth. An ugly mark, don't you think? Like a scar. As I gouged the mahogany with that screwdriver, I thought of many things—the time, long ago, when Robert and I made love on the table, the time when we were happy and lighthearted—but most of all I thought of you. I imagined the table was your face. (30)

Cette assimilation entre corps et maison évoque d'autres assimilations ; la marque sur la table est une trace de la violence du passé qui envahit le présent et ainsi, la fiction de l'histoire violente menace la « réalité ».

Millhauser profite du monologue pour établir une certaine proximité entre le lecteur et la narratrice, proximité qui est critiquée par la narratrice elle-même qui énonce sa préférence pour la distance formelle. Cette voix familière qui crée une intimité, inhabituelle dans la fiction de Millhauser, nous suggère le heimlich⁴⁶ de Freud. Lorsque le récit progresse, la proximité de la voix narrative est ressentie comme une intrusion, l'unheimlich de Freud. La description de la visite guidée, qui est plus ou moins linéaire, est coupée par des anecdotes qui trouvent leur sens seulement à la fin de l'histoire. Invasions du passé et du futur, ces histoires dérangent le présent. Ces mots sont des fantômes qui hantent la maison.

I suppose I should have told you the house is haunted. [...] All houses are haunted. It's just that some are more haunted than others. Robert's ghost is sitting right there, where you're sitting now, and my ghost is sitting here, listening to his confession. (12)

Les mots spectraux qui flottent dans un espace composé du passé superposé au présent, nous décrivent surtout l'expérience de la lecture⁴⁷.

[O]ne is always already haunted. I begin here, among the etymological haunts of words and works past. As Derrida asks in *Of Spirit: Heidegger and the Question*, "etymology and ghosts — ... is it not the same question?" (99).
Haunt: Middle English, from Old French hanter, probably from Old Norse

⁴⁶ Nous utilisons les mot heimlich et unheimlich au lieu de l'inquiétante étrangeté pour insister sur les connotations du mot heimlich : « The heimlich has two valences, one of which signifies home but also belonging, familiarity, intimacy and a sense of comfort. Heimlich's other valence is something like privacy or that which is concealed or kept from sight. The unheimlich is a sensation produced by time and remembrance [...] Freud proposes another category of sensation to which the unheimlich refers—the double—that manifests itself in both objects and events » (Blocker 71).

⁴⁷ Wolfgang Iser nous dit « En raison de ses éléments d'indétermination, chaque corrélat de phrase préfigure la corrélation suivante ; mais en raison de ses éléments de détermination qui lèvent l'incertitude relative à une corrélation antérieure, elle forme l'horizon de la phrase antérieure. C'est ainsi que chacun des moments de lecture est une dialectique de protention et rétention : entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse pas d'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent pas de s'ouvrir pour se fondre l'un dans l'autre. » (205)

heimta, to lead home or pull, to demand or claim, to regain, from heimr, home; to persist or linger, to intrude upon, to recur or appear habitually, as a ghost.- Haunting contains at once a lingering familiarity, the homely present of a favorite haunt, and simultaneously an eerie recurrence, the uncanny demand of an “other” that ruptures time and space to insist on spectral and textual presence: das Un-Heimliche. Haunting is a nearness that disturbs and lays claim, a temporal rupture that allows disasters to re-emerge in the form of ghosts, to overtake the present and take it over. Haunting happens, at once belatedly and already after ghosts, and yet always here and now. According to Derrida. haunting is what “happens between two, and between all the ‘two’s’ one likes, such as between life and death,” or present and past, each of which “can only maintain itself with some ghost" (Specters xviii). (Isabel A. Moore)

Le texte de Millhauser se construit dans un entre-espace où les oppositions polaires et les formes diverses se confondent, montrant la nature organique de l’expérience. La naissance et la mort sont fusionnées dans la mansarde de « Revenge » ; ce lieu dans lequel nous retrouvons le berceau de la narratrice est celui où se produit aussi la scène de son suicide métaphorique. De cette façon, Millhauser reprend, non pas la métaphore de la maison, mais plutôt les métaphores de la maison qui sont à la fois un souvenir du berceau et une image de cercueil ⁴⁸. Oscillant entre plusieurs sens métaphoriques, le récit de Millhauser est un « cauchemar élégant » (Jack Sullivan cité dans Bailey 17). En effet, en même temps que Millhauser revisite ces images de la mort, il utilise le langage du gothique pour revivifier (paradoxalement) un sujet devenu banal, « ([the] harshest word after amateur » (11)). Millhauser transforme la vengeance d’une femme trompée en exploration sensuelle des objets du quotidien.

Everything was strange. The edges of the plates in the dish rack caught in the moonlight. I realized that I was in an enchanted cave. Clock ticking like a

⁴⁸ « [L]a maison est une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs, et les rêves de l’homme [...] Avant d’être jeté au monde [...] l’homme est déposé dans le berceau de la maison » (Bachelard La poétique 26).

« “Carpenter” is but another name for “coffin-maker.” One man says in despair or indifference to life, take up a handful of earth at your feet, and paint your house that color. Is he thinking of his last and narrow house? » (Thoreau « Economy » 56).

stick knocking. Bick bock. Bick bock. Knife handles sticking out of a block of wood, as though they had been thrown at a target. (22)

Dans cette inversion étrange, au même moment où elle subit l'*unheimlich*, la narratrice devient elle-même l'*unheimlich*, en racontant sa propre intrusion dans l'espace privé de l'autre femme. Le moment de sa pénétration dans la maison de l'autre est figé dans sa narration, et dans ce moment suspendu, les sensations sont accentuées. Le mélange des figures tels que la métaphore, la comparaison, l'onomatopée, les assonances et les rimes internes traduisent l'étrange poésie du moment, un moment qui ne se trouve pas dans le passé, ni dans le présent, un moment qui ne se fixe ni dans le monde « réel » ni dans le monde imaginaire, mais un moment qui flotte constamment entre toutes ces sphères.

D. Millhauser revisite ses racines

Beneath the cellars of our town, far down, lies a maze of twisting and intersecting passageways, stretching away in every direction and connected to the upper surface by stairways of rough stones. The origin of the passageways remains unclear. Although there is some evidence that they were known to the Indians who preceded the first white settlers, our historians are unable to decide whether the passageways are a result of natural process or whether they represent an ancient form of subterranean architecture. Our earliest records, which go back to 1646, the year of our incorporation, make mention of a "tunnel" or "cave" that is said to be located "under the ground" (239 *The Knife Thrower*).

Ce premier paragraphe du conte « *Beneath the Cellars of our Town* », décrit une exploration des racines, métaphorisées par le labyrinthe sous-terrain, structure qui sert aussi à concrétiser la notion de racines. Comme les racines d'une plante, ce labyrinthe se situe dans un espace de pierres et de terre. Que ce labyrinthe soit un espace uniquement américain, et plus particulièrement un espace de la Nouvelle-Angleterre, est explicite. Le narrateur nous fournit la date de l'incorporation à la colonie de cette ville (1646), date de l'incorporation d'Andover, Massachusetts. L'emplacement du labyrinthe est spécifique : *Beneath the cellars of our town*. Les significations symboliques du mot *cellar* dans la fiction sont riches : « *Cellars in Gothic fiction invariably imply forbidden territory : either secrets (guilty or otherwise), repressed desires (Freud's vagina symbolism again), or psychological regressions* » (Huckvale 30). Pourtant le labyrinthe de Millhauser est encore plus profond que ces caves symboliques. Dans cet édifice, les citoyens, et par extension le lecteur, sont au-delà de ces significations allusives.

Comment peut-on accéder à ce lieu ? Il suffit de descendre : *far down*. Theodore Roethke a cité la descente comme moyen d'accéder à l'esprit créatif du nouveau peuple américain : « *Identifying with D.H. Lawrence, Roethke claimed : "Lawrence and I are going the same way: down: A loosening into the dark, a fine spume drift"* » (cité dans Balakian 38). Dans son poème « *Yellow Afternoon* » le poète américain Wallace Stevens écrit les vers suivants en parlant du poète américain et de sa quête existentielle: « *It was in the earth only/ That he was at the bottom of things / And of himself* ». D'après James Baird, ces lignes de Stevens

illustrent la notion de l'identité telle qu'elle se manifeste dans la culture américaine : « The poet seeks 'the bottom' of American things unadorned by tradition; his nakedness is the central self; American earth is his home (61) »⁴⁹. Millhauser littéralise ce concept : « The dirt paths are only dirt; no decorations or furnishings to divert the eye. From behind the next bend, no startling sight » (250-251).

Comme d'autres auteurs américains, tels que Hart Crane et Theodore Roethke, Wallace Stevens penchait vers une philosophie d'une Amérique nue, libérée du passé : le présent constant d'Emerson. Stevens développe cette idée dans la cinquième partie du poème « The Man with the Blue Guitar » :

Do not speak to us of the greatness of poetry,
Of the torches wisping in the underground,

Of the structure of vaults upon a point of light.
There are no shadows in our sun,

Day is desire and night is sleep.
There are no shadows anywhere.

The earth, for us, is flat and bare.
There are no shadows.

Ici Stevens fusionne la foi et la poésie. En comparant l'espace littéraire américain à une table rase (*the earth, [...] flat and bare*), Stevens exprime à la fois une absence et une richesse de l'esthétique américaine, une esthétique qui peut combler le manque de croyance religieuse. D'un côté, le labyrinthe de Millhauser est une représentation de la terre américaine de Stevens, un espace historiquement neutre et ainsi esthétiquement riche : « [Our passageways] bear no relation whatever to any period of our history, but rather exist as a place apart—a place from which to contemplate the town coolly, or even to forget about the town

⁴⁹ Cette idée nous évoque l'analyse de l'espace et de l'écriture en Amérique de P-Y Pétilon : « Ecrire, mais écrire le vécu brut, trouver le sol aborigène [rock bottom] d'une écriture qui soit nature [*natural writin'*] et où mon expérience propre ne soit pas trahie par sa transcription... » (152).

altogether » (254). La richesse esthétique semble être le produit de d'une foi presque religieuse : « our passageways do not exist except insofar as we believe in them—[...] the entire structure of stairways, shadows, and turning paths lies solely within us » (255).

Cependant, les expressions d'une identité américaine qui se manifestent dans l'œuvre de Stevens, comme dans celle de Millhauser, sont directement liées à l'espace physique que composent les États-Unis, et en particulier la Nouvelle-Angleterre. « I'm ploughing on Sunday/Ploughing in North America » dit la persona de Stevens. Le poète qui creuse les terres d'Amérique est une métaphore de la quête de l'identité américaine (Baird 60). Tous les espaces où se situe une descente dans la nouvelle de Millhauser sont des lieux typiquement américains : « parking lots behind stores on Main Street, in the slopes of the railroad embankment, in the picnic grounds overlooking the creek, in the Revolutionary War graveyard, in weed-grown vacant lots and backyard gardens, at the edges of schoolyards... » (240-241). Cependant, en cohérence avec l'illustration d'une culture en mouvement, ces lieux iconiques ne sont pas tout à fait fixes : « No one knows how many openings actually exist, for new ones are continually being discovered, while old ones collapse or are condemned » (241). Alors que la voix du poète de Stevens creuse les terres de l'Amérique du nord en permanence, les personnages de ce conte de Millhauser explorent un labyrinthe sous-terrain qui ne cesse de se transformer, « the pattern is always changing, for old passageways become suddenly or gradually impassable, and new wall-openings and small connecting corridors are continually being formed » (243). Ces perpétuelles transformations évoquent l'identité américaine en métamorphose constante.

Comme ses prédécesseurs littéraires, Millhauser se tourne vers le paysage de la Nouvelle-Angleterre et utilise un vocabulaire propre aux tableaux pour décrire ce lieu typiquement américain : « The paths are of hard earth. Small stones or fragments of fallen rock lie about. Here and there a black puddle gleams at the base of a wall » (240). Le paysage de la Nouvelle-Angleterre est remarquable par ses terres rocailleuses, caractéristique que nous retrouvons dans l'œuvre des artistes les plus célèbres de la région. Nous pouvons citer Robert Frost, par exemple, et son dialogue dramatique « West-running Brook » dans lequel un fermier et sa femme admirent un ruisseau de la Nouvelle-Angleterre, dont l'eau

noire, que nous retrouvons dans le texte de Millhauser sous forme de flaque, joue avec un caillou. Nous pouvons considérer cette flaque noire dans le texte de Millhauser comme une métaphore. En effet, dans cette région, l'eau avait été la source principale de l'énergie mais elle a été depuis longtemps remplacée. Donc l'eau noire puissante (« Black water, smooth above the weir ») qui fait marcher les moulins de la Nouvelle-Angleterre dont Edward Arlington parle dans son poème « The Mills », est réduite dans le texte de Millhauser. Si nous prenons cette description comme microcosme, nous avons une vision des États-Unis en miniature où les chaînes de montagnes prennent la forme de petits cailloux, les lacs celles de flaques insignifiantes.

La voix narrative nous guide dans une quête du sens, et pose implicitement les questions de la lecture (Quelles sont les origines du labyrinthe ? Quels sont son utilité, ses limites, sa fin ?), questions qui ne trouvent jamais de réponse. Ce texte n'est donc pas uniquement une quête de l'identité américaine, c'est un texte autoréflexif, qui montre la métamorphose de la culture et la façon dont cette métamorphose est à la fois incarnée et influencée par la littérature. Si le labyrinthe est une métaphore de la terre américaine, c'est aussi une métaphore de la littérature américaine qui est le produit de cette terre. Considérons donc la tension entre le processus naturel et la structure architecturale à la lumière de la philosophie d'Emerson :

If a rigid and preconceived form [...] distorts words into its own shape, then organic form, at least ideally, grows out of the unique experience: "a thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or animal it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing" ("The Poet" Essays II, Works, III, 9-10) (Gelpi 162)

Le labyrinthe de Millhauser, en accord avec la philosophie d'Emerson est à la fois une structure construite et une entité vivante qui subit les métamorphoses typiques de toute forme de vie. Le mot incorporation est symptomatique de cette notion, tout comme les références au pouvoir transformateur du langage présentes dès la première page du récit : « The words ["tunnel", "cave", "under the ground"] have led some to argue that our passageways were originally a single long passage, to which others were added by deliberate design » (239). L'allitération en

d sur les deux derniers mots, dont l'un réfère à la construction poétique, souligne la notion de conception délibérée. De cette façon, terre, architecture et langage se confondent. Nous songeons à la métaphore métamorphique d'Emerson citée par Daniel Shea : « a two-fold metamorphosis [...] that converts any image—the steam locomotive, a piece of mosaic, “reluctant granite”— to higher purpose [...] Mineral becomes vegetable becomes animal » (48).

Chez Millhauser, toute métamorphose est fondamentalement liée aux transformations linguistiques. Notons que les traces laissées par les tribus indiennes sont des artefacts physiques qui, en fait, traduisent les traces linguistiques qui se manifestent dans l'anglais américain, phénomène prévu par Noah Webster en 1789.⁵⁰

Flint and jasper arrowheads, stone axheads, bone fishhooks, ear pendants of stone and shell, an earthenware pot with a circular lip curving outward, a mortar for grinding maize, fire-blackened stones [...] Experts have identified the artifacts as belonging to the Quinnepaug tribe of the Algonqian linguistic stock.
(244, c'est moi qui souligne)

Le pouvoir transformateur du langage est à la base du mythe américain, un mythe de nature pluriel exprimé, cependant, comme une mémoire collective, signalée dans le texte de Millhauser par un narrateur à la première personne du pluriel. Millhauser utilise le genre de la légende pour exposer la nature fictive de ce que nous appelons la mémoire collective. « Groups create and control the collective national memory of revered sacred sites and objects. Different group agendas may clash, causing the established collective memories to be continuously in flux » (Shackel 3). Cette fiction est néanmoins aussi centrale dans l'expression de l'histoire et de la culture que n'importe quel autre type de discours.

Some of our historians believe that the Quinnepaugs hid from enemies in the underground dark, while others suggest that rituals of propitiation or prayer may have been conducted below. One school insists that in their early history

⁵⁰ Dans son étude « Dissertation on the English Language » publiée en 1789, Noah Webster fait l'observation suivante : « Numerous local causes such as a new country, new associations of people, new combinations of ideas in arts and sciences, and some intercourse with tribes wholly unknown in Europe, will introduce new words into the American tongue » (Mencken 1).

the Quinnepaugs abandoned the upper world to dwell in the passageways, from which they emerged only to hunt at night and to bury their dead; a dubious offshoot of this school argues that pale, wraith-like descendants of the tribe still live in secret hollows of the walls... (244)

Les histoires très divergentes de cet espace sacré illustrent bien la façon dont la mémoire collective, et donc la notion d'une identité collective, est un produit du langage dont le pouvoir transformateur peut être insidieux : « Noxious effluvia, rising from the cracks in the ceilings of passageways, seep into our soil, penetrate the roots of our vegetables in our gardens, soak into our cellars » (245). Le champ lexical de la terre (soil, roots, cellars) nous rappelle l'importance que joue cette notion dans la formation d'une expérience proprement américaine.

Le récit, organisé sous forme de vignettes, exprime cette pluralité qui se manifeste dans les notions telles que la mémoire ou l'identité collective. En outre, nous observons une transformation du langage entre le début et la fin de chaque vignette : la voix narrative se transforme de presque pédantesque à poétique, une transformation souvent marquée par des allitérations « The stones stairways are steep and sometimes circular » (vignette 3), « the sun-sparkling streets » (vignette 4), « perpetual possibility » (vignette 5). Ainsi, la pluralité du texte se manifeste sur plusieurs niveaux. Dans ces vignettes de nature plurielle, Millhauser rassemble des éléments qui font partie d'une discussion sur la fonction de l'art dans la société américaine. Ce labyrinthe en transformation perpétuelle est une métaphore glissante et incarne de nombreuses métamorphoses exprimées dans le texte : l'Amérique (géographique, sociale, politique, linguistique), la littérature américaine, l'acte de lire, et la lecture même de ce conte qui ne cesse de se transformer.⁵¹ « [T]he only way to find an opening to our underground world is to seek out a quiet and secluded spot. Close your eyes. Concentrate your attention inward. Descend » (255). La voix narrative s'adresse au lecteur : l'impératif « descend » est simultanément avec la descente des yeux dans l'acte de lire. Si nous considérons la descente dans ce labyrinthe de Millhauser comme une métaphore de la lecture, la relation entre le texte et le lecteur est érotique : on parle d'un

⁵¹ Cette idée nous évoque l'étude *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard : « [P]our la cave, l'habitant passionné la creuse, la creuse encore, il en rend active la profondeur. Le fait ne suffit pas, la rêverie travaille. Du côté de la terre creusée, les songes n'ont pas de limite » (35).

« continual act of descent and ascent », « up- and- down movement » (225-256) et aussi d'un ravissement ou d'une euphorie associée à ses deux mouvements continuels. Le labyrinthe, comme un vagin métaphorique, est un espace à désirer et à pénétrer : « We long for our underpaths, which we haven't entered for weeks, nor can we rest until we have [...] entered voluptuously our dark, yielding passageways (246).

Si le labyrinthe représente un espace neutre, le retour perpétuel dont le narrateur parle est un retour à la banlieue américaine : « smell of porches and warm baseball gloves on sunny summer afternoons, of cut grass and creosoted telephone poles, tang of lawn-mower gasoline in the tar-scented air » (256). En faisant référence aux détails sensoriels iconiques d'une expérience américaine, le texte de Millhauser nous encourage à lier les possibilités qui s'abritent dans l'espace du labyrinthe à la culture américaine. Pouvons-nous donc considérer que les derniers mots de ce conte « we pale amphibians » font référence à la fois aux lecteurs et aux peuples américains, tous les deux dans leurs états liminaux ? Aux espaces liminaux géographiques et littéraires nous ajoutons un troisième espace, un espace temporel vers lequel Millhauser se tourne encore et encore pour exprimer la métamorphose américaine.

Chapitre 4 : L'adolescence : espace temporel de la liminalité

La métamorphose littéraire chez Millhauser se manifeste sur plusieurs niveaux. Si nous considérons la métamorphose d'un point de vue thématique, tout ce qui est qualifié comme nom peut subir une métamorphose (personnages, lieux, choses, idées). La plus récurrente des métamorphoses humaines traitées dans les œuvres de Millhauser est peut-être celle de l'enfant. Grandir est marqué par le passage de l'enfance au stade adulte, et ce passage, ou phase transitionnelle, est l'adolescence. Millhauser explore explicitement les thèmes de l'enfance et de l'adolescence dans trois romans et treize nouvelles, mais les deux sujets peuvent être détectés dans presque toute son œuvre. Dans une interview qu'il donne à Marc Chénétier, Steven Millhauser parle de son attirance pour l'adolescence:

What's fascinating about adolescence is that it's an in-between state. It feels a tug in two directions: back toward the completed world of childhood, from which it is permanently banished, and forward toward the unknown realm of adulthood, which it both craves and fears. Because it's an in-between state, adolescence is fluid, unformed, unsettled, impermanent—in a sense, it doesn't exist at all. Fiction conventionally presents adolescence as a time of sexual awakening, but for me it feels like the very image of spirit in all its restless striving. (Transatlantica, 2003)

L'enfance, comme stade temporel, est une métaphore des intervalles imaginatifs les plus riches, un espace dans lequel la créativité artistique peut fleurir. « Children and artists enjoy forming images and playing roles — “making things up” and “making believe” » (Collins 77). Ainsi, l'artiste, comme l'enfant, imite à sa propre manière des gestes qui constituent le monde qu'il perçoit ; et, comme l'enfant, l'artiste modifie ses imitations afin de vérifier les limites imposées, mais aussi afin de les modifier.

A. Adolescence, Intitiation et Art : Edwin Mullhouse et Arthur Grumm

Stop for a moment and consider the child as artist. In a sense every child is an artist. Just as the intricately-contrived private lunacies of madmen are at heart one with the creative act, so too, the uninhibited crayon scrawls of an infant are the joyously self-indulgent motions of an artist. (Hjortsberg)

Dans ses deux premiers romans, Steven Millhauser prend l'univers de l'enfant comme sujet, un univers qui lui permet de mettre en scène les similitudes entre l'enfant et l'artiste, ainsi que la fonction essentielle de la littérature dans le processus de maturation.

Edwin Mullhouse: *The Life and Death of an American Writer, 1943-1954*, by Jeffery Cartwright, oeuvre publiée en 1972, est le premier roman de Millhauser. Remarquable comme parodie de biographie, ce livre est aussi une étude détaillée d'une métamorphose artistique et du mouvement graduel de l'enfance vers le stade adulte, deux mouvements que Millhauser met en relation métaphorique simultanée. *Portrait of a Romantic*, écrit en 1977, est le deuxième roman publié par Steven Millhauser, et dialogue avec *Edwin Mullhouse*, afin de montrer le pouvoir de l'imagination, ainsi que la façon dont la littérature offre un espace liminal pour effectuer les transformations individuelles et sociales.

Dans ces deux textes, le mouvement chronologique a pour effet de souligner la transformation graduelle du personnage. *Edwin Mullhouse* est structuré en trois parties intitulées respectivement « *The Early Years* », « *The Middle Years* » et « *The Late Years* », couvrant la courte vie d'Edwin, de sa naissance jusqu'à sa mort par suicide à l'âge de onze ans, âge que nous pouvons considérer comme une frontière entre l'enfance et l'adolescence. De même, le stade liminal de douze à quinze ans, qui est le sujet de *Portrait of a Romantic*, se présente comme une métamorphose, notion qui est évoquée par la relation trans-textuelle avec *Les Métamorphoses* d'Ovide qui se manifeste au tout début du récit. « Youth and death [...] sunbeams and moonbeams, law and breakers of laws » (1), dit le narrateur en empruntant le langage de la poésie épique. Ovide, quant à lui, commence son oeuvre en évoquant les dichotomies fondamentales de la nature : « The living elements at war with lifelessness [...] Where heat fell against cold, cold against

heat— /Roughness at war with smooth and wet with drought ». La tension entre ces dichotomies déclenche le discours de la métamorphose : « Things that gave way entered unyielding masses,/ Heaviness fell into things that had no weight » (31). Dans cette citation, on peut souligner l'opposition entre les éléments vivants (le monde réel et tangible) et le monde d'éléments sans vie (l'artifice), opposition qui représente la tension métamorphique centrale dans les œuvres de Millhauser, qui met en évidence la transformation du monde en mots. De la même manière, les dichotomies thématiques évoquées dans l'incipit de *Portrait of a Romantic* sont des éléments métamorphiques dans la mesure où ils sont impliqués dans la transition entre deux pôles d'une dichotomie : l'enfance et la mort, le soleil et la lune, les limites et la transgression des limites.

Tout d'abord, les deux contes de Millhauser forgent un lien explicite entre l'adolescence et le suicide, l'art et la mort, et nous notons la nature destructrice de la fiction qui semble être incarnée par ces associations. « Destruction, assault, and violence seem inherent in the crossing of boundaries and the upsetting of existing structures that make possible new combinations of different, new modes of play » (Armstrong 43). La violence inhérente au jeu de l'enfant est une destruction créatrice, une façon de reconnaître les formes du jeu et de les renouveler. Douglas Fowler affirme que *Portrait of a Romantic* concrétise l'usurpation sinistre de la vie par l'art (« Postmodern » 79), notion que le narrateur Arthur Grumm exprime explicitement :

A work of art is a radical act of the imagination whose sole purpose is to supplant the world. In order to achieve this purpose, a work of fiction is willing to use all the means at its disposal, including the very world it plans to annihilate. (23)

Jeffrey Cartwright, narrateur et biographe d'Edwin Mullhouse, prend la notion d'anéantissement au pied de la lettre : il pousse son ami Edwin au suicide afin de pouvoir faire de la vie d'Edwin une œuvre qui peut être complètement encadrée, du début à la fin. Le corps d'Edwin est donc métamorphosé en corps de la biographie de Jeffrey : « Edwin's fate [...] cozily tucked up between the loving covers of my soon to be completed book » (305). Cette histoire, qui oscille entre l'archivage pointilleux des observations empiriques et le monde de l'imagination

typiquement enfantin, littéralise l'aspect insidieux du pouvoir transformateur de la langue.

Conte de la métamorphose par excellence, *Portrait of a Romantic* débute sa narration par un chant : « Mother of myself, myself I sing » (1). En pastichant l'invocation à la muse de la mythologie classique, ainsi que la poésie romantique de Walt Whitman (nous pensons à « Song of Myself »), ce début souligne la forte présence d'une persona poétique. Cette voix exaltée appartient à Arthur Grumm, narrateur homodiégétique et romantique autoproclamé, dont le nom ne se distingue du mot *glum* (lugubre) que par une lettre, adjectif qui définit le tempérament d'Arthur. Narrateur au caractère dédoublé, comme le double *m* de Grumm le suggère, Arthur se définit comme un amant et un tueur. Cette définition fait sans doute référence au suicide de son ami William Mainwaring, mort dont Arthur se sent responsable. Arthur fait un bon usage des codes linguistiques romantiques pour créer un personnage, et il profite de la distance formelle pour raconter son histoire dramatique. La voix narrative est une voix adulte (Arthur à vingt-neuf ans) qui parle des fragments sombres de son adolescence (« dark angels of my adolescence » (1)), état transitionnel entre l'enfance et l'âge adulte. L'histoire d'Arthur commence avec une analepse explicite : « the voyage of [...] dreaming youth » (29), voyage métaphorique qui débute avec un regard en mouvement qui dessine les contours de cet espace de la jeunesse. « We lived on the bottom floor of an old two-family house [...] My favorite image of those days is the dirt-patched back yard with its thick-trunked maple and its high border of dark green hedge » (1). La scène est quadrillée par les lignes horizontales et verticales : la maison est divisée en deux étages, le tronc de l'arbre crée une impression de verticalité qui est superposée à la bordure horizontale de la haie. Ce tableau est animé par le regard du narrateur qui glisse, de la maison au jardin, et plus loin, vers un monde interdit qui continue de s'éloigner et de grandir. Pour apercevoir ce monde interdit, l'enfant narrateur s'installe sur la balançoire pour que le mouvement, de plus en plus haut, puisse l'aider à le voir : « I caught a sudden glimpse of the far concrete stream, crossed diagonally, as if in artful advertisement, by the precise green leaves of a single hedge-stem » (1). Le trait de l'étendage ramène le regard vers la maison, et aussi plus près de la famille du narrateur.

Bien que la voix narrative soit caractéristique de la voix adulte, voix qui emploie une syntaxe recherchée, des figures de styles et un vocabulaire poétique, la focalisation est celle d'un enfant, et ainsi, la description (« that forbidden wonderland » (1)) sert à illustrer l'expérience fantastique, mais réelle, de l'enfant. « If only I were an artist, if only I could create a world superior to this world, which would annihilate and replace it » proclame Arthur en faisant justement, cela : Portrait of a Romantic est en effet un portrait qu'Arthur peint de lui-même, un portrait qui est caractérisé par la couleur marron, couleur qui décrit le ton d'Arthur. Millhauser profite de la longueur du roman pour incarner l'ennui de l'adolescence, mais pas seulement. Ce texte développe l'importance mystique des objets triviaux qui caractérisent l'enfance (Hjortsberg) et le pouvoir créateur du faire semblant.

Pour Edwin Mullhouse et Arthur Grumm, le passage de l'enfance au stade adulte se développe dans un double mouvement : une progression vers l'avenir et une résistance à cette progression, qui inclut une renonciation. Par conséquent, le récit des deux textes, comme les transformations des protagonistes, sont cycliques : les deux personnages entrent en effet dans un mode de comportements répétitifs, et par conséquent, les récits sont structurés par des épisodes similaires. Edwin montre des tendances conflictuelles face aux changements : « as soon as the change became part of his normal scheme of things he clung to it violently, resisting all change » (16, c'est moi qui souligne). D'après Jeffrey, dont les énoncés font parfois écho à Millhauser, l'enfance est aussi une avancée perpétuelle vers l'avenir, « a fever of futures, an ardor of perpetual anticipations » (100). Quant à Arthur, ses relations interpersonnelles, et surtout son amitié avec William Mainwaring, montrent que la maturité est un processus cyclique : ses expériences sont caractérisées par de nombreuses régressions et répétitions qui se manifestent tout au long du récit.

Au centre de la transformation biologique et sociale de l'enfant en adulte, se trouve la sexualité : « les multiples transformations de l'adolescent à la fois physiques, psychologiques et sociales, réalisent une métamorphose qui n'est pas seulement le produit de l'évolution biologique et hormonale, mais qui dépend aussi de l'expérience de la sexualisation » (Benghozi 16). C'est justement là que la transformation d'Arthur commence, dans le cercle fermé de la famille, avec sa

cousine Marjorie. La découverte de la sexualité, au travers de l'exploration et de l'exposition du corps humain qu'il partage avec Marjorie, est la première expérience de l'interdit et donc la première expérience secrète d'Arthur. Ainsi, le texte suggère que la sexualité est plus qu'une façon d'explorer, et de fonder une identité. C'est aussi un symbole de l'esprit créatif secret. En explorant les limites de l'interdit Arthur retrouve sa liberté.

What I sought, hidden in the darkness with my cousin Marjorie, was not the crude pleasure of sense but the subtle pleasure of transgression, what I sought was the sense of breaking through [...] the dreamlike delight of leaving the bright oppressive world of the all too drearily familiar and entering the dark, deep, boundless realm of [...] the forbidden. (14)

Arthur considère ces explorations secrètes comme des jeux tabous pour lesquels il existe des règles. Le jeu en soi donne à ses joueurs un (faux) sens d'ordre et de sécurité. Quand Marjorie change les règles du jeu en s'exposant, non pas dans l'obscurité du placard comme le jeu l'avait exigé auparavant, mais dans la lumière du jour, Arthur se sent mal à l'aise. Marjorie a brisé les règles pour donner naissance à de nouveaux modes de jeu. La violence est nécessaire pour la métamorphose. Cependant, l'exploration ouvertement sexuelle s'arrête là.

This is the most overtly sexual moment in the novel. As the children grow older, sex becomes sublimated, and the flirtations are all with mystery, romantic kisses and the dangerous edge of life. What lurks beneath the friendships of the boys is unspoken. (Kennedy)

Arthur laisse de côté sa vie de famille en préférant la compagnie de ses amis, amitiés qui sont fortement ambigües. « A mi-chemin entre le familial et le social, le groupe de pairs offre la possibilité de jouer, de rejouer, de tester des manières d'être » (Gendreau 52). D'un côté, William Mainwaring et Philip Schoolcraft fonctionnent comme des doubles d'Arthur. Si nous considérons ce dédoublement dans une perspective psychanalytique, les deux garçons peuvent figurer deux aspects opposés de l'identité fluctuante d'Arthur : William Mainwaring est un garçon tout à fait agréable ; il est poli, consciencieux, (« serious [...] quiet,

hardworking, inoffensive » (26)), alors que Philip Schoolcraft est plutôt l'inverse (« erratic [...] indifferent » (93)), un rebelle. D'un autre côté, si le motif du dédoublement souligne la dichotomie entre le conscient et le subconscient, le moi et l'autre, il dévoile également la relation entre l'art et l'artifice. La métaphore de l'ombre, si prévalante dans la mise en scène de la relation entre Arthur et William, explique leur étrange complicité et, en même temps, préfigure (foreshadows) la mort de William (Rodriguez" « Steven Millhauser: Novels » 15). La sensualité de leur amitié intime est communiquée par une description détaillée et soutenue des plaisirs et des chagrins quotidiens, qui, vus à travers les yeux de l'enfant, deviennent des moments intenses d'initiation. C'est cet aspect du roman qui apparaît chez un lecteur adulte.

If the children represent anything outside themselves, it is as metaphor for conditions common to men, women and children of any age—mournful friendship, seductive decadence, the recurring tides of boredom, and an enduring flirtation with easeful death. (Kennedy)

Par conséquent, les visites domestiques et les promenades à l'extérieur sont vécues comme des intrusions, des pénétrations. Les visites nocturnes de William et d'Arthur sont des preuves de cette intimité interdite et pénétrante : « William's dark visit was the bright beginning of a new intimacy between us. It was as if he has chosen me » (80). C'est une amitié possessive et jalouse.

Si la relation entre William et Arthur est sensuelle, la relation entre Philip et Arthur est implicitement sexuelle. Dans l'intimité de la chambre de Philip, Arthur est séduit par la musique sensuelle qui définit l'atmosphère de cet espace de transgression. « I longed to be penetrated by that tone as wood is penetrated by water » (105). Son expérience de la musique est marquée par une extase orgasmique : « Through the whole drowsy, dreamy, dissolving world of that faun-music, with its shimmering heat-waves and dark green leaf-shade, its sudden violences dissolving into languor, I listened only for the return of the dark, doleful, solitary flute » (105). En effet, le jeu dangereux auquel Arthur et Philip jouent témoigne d'une forte ressemblance vis-à-vis de la gêne que nous associons aux premières expériences sexuelles ; l'image du revolver est étrange et choquante et Arthur réagit comme si Philip lui montrait son sexe. En enlevant le

mot revolver du dialogue suivant, le jeu devient un moment d'exploration homoérotique.

After a few moments he said: "But you knew what I was going to do. Didn't you."

"No, I...yes, I..." Blushing, I lowered my eyes. [...] "But I can't, I've never even, you can't expect...and besides I don't know anything about it. It doesn't look too different [...] except for the color, not that you'd ever... for one thing it looks... just let me..." (109-110)

Nous ne suggérons pas que le texte de Millhauser vise à mettre en lumière l'homosexualité de son personnage principal. Au contraire, les explorations d'Arthur sont décidément bisexuelles, un trait de l'espace liminal de l'adolescence d'après Arnold Van Gennep. « [La] liminalité [est] la phase centrale du rite [...] mot venant du latin limen signifiant 'seuil', [une] situation [...] souvent assimilée à la mort, au fait d'être dans les entrailles, à l'invisibilité, à l'obscurité, à la bisexualité » (cité dans Gendreau 16).

Le dédoublement (the double) est également considéré comme un type de métamorphose. Selon Marina Warner dans son étude *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*, les personnages de double, dans la littérature, sont des êtres métamorphiques : « The double also epitomizes by contrast the current state of metamorphosis: as a threat to personality [...] of possession by another, and estrangement from the self » (164-165). Il est à noter que le dédoublement de personnage est une métaphore de la métamorphose en train de se produire. Dans le roman *Edwin Mullhouse*, le personnage d'Edward Penn semble être un double d'Edwin. La découverte d'Edward par Jeffrey est rendue dans un tableau gothique :

I stood silently watching him [Edwin] as he stood motionless against the background of field and sky. Behind me Mrs. Mullhouse was unaccountably still [...] the sun burning in the field and the empty blue sky burning over me seemed evil puzzles I would never solve; and who knows what would have happened if a pebble dislodged by my foot had not begun to roll bumpily down toward him [...] and without turning his body, but only his head, he looked slowly over his shoulder with a pale frown. It was not Edwin. (80)

Edward Penn est un enfant artiste qui montre les caractéristiques caricaturales de l'artiste. « He lived in a world of make-believe so intricate and absolute that his occasional eruptions into the world of grass and sky had for him all the elements of a fantastic voyage » (80). Lecteur vorace, Edward s'isole et, par conséquent, vit ses rares interactions intensément. Son nom Penn souligne sa fonction métaphorique d'auteur. Comme Edwin, avec qui il partage un lien phonologique au niveau du prénom, Edward, bien qu'il adore les livres pour enfants, déteste la lecture qui est liée à ce qu'il considère comme le monde adulte, caractérisé par un « réel » oppressif. « Only in the world of cartoon animals was Penn able to breathe with some measure of freedom » (86). Ses idées radicales sur l'acte créatif sont des explorations des limites artistiques :

He spoke of worlds inside a stone, a flame, a snowflake, a flash of lightning, a mushroom. He spoke of creatures made of ice, of glue, of sun, of green. He told us his idea for invisible cartoons, the cartoonist would represent their habits and adventures both by the words and by the act of pointing the bubbles at different places in a continually changing landscape; each reader would imagine a different creature. (86-87)

Dans ce discours d'Edward Penn, nous entendons la définition même de la fiction.

Edward Penn, comme certains autres personnages d'Edwin Mullhouse (ou les autres fictions de Millhauser), va disparaître, « fad[ing] almost completely away » (93, c'est moi qui souligne). La narration nous rappelle que chaque expérience laisse une trace : Edwin va adopter certains aspects du comportement d'Edward, qu'il va manifester au fur et à mesure.

Dans *Portrait of a Romantic*, l'apparition de Philip ne signale pas le double, mais le triple, d'un Arthur en pleine multiplication. En effet, le comportement de Philip (« with an air of illness, of exhaustion, of precocious decadence » (92)) fait écho aux sentiments mêmes d'Arthur. Ainsi, Arthur peut reconnaître sa propre double nature à travers Philip. La relation entre Arthur et Philip est fondée sur la lecture, comme la relation entre Arthur et William a été développée par les jeux.

D'une manière comparable, la transformation d'Edwin est provoquée par l'arrivée d'un nouveau garçon dans la classe, Arnold Hasselstrom. Arnold est un

garçon violent, et sa violence attire Edwin. Une amitié se développe entre Edwin et Arnold pendant laquelle Edwin adopte certains de ses gestes : « Edwin quickly adopted Arnold Hasselstrom's method of shaking the dice » ; « Edwin imitated Arnold Hasselstrom' way of counting out each space as he moved a piece » (206-207). Les jeux innocents, qui font partie de la nouvelle amitié entre Arnold et Edwin, deviennent progressivement plus dangereux.

Arnold Hasselstrom was forever giving things to Edwin. He began Edwin's card collection by giving him ten doubles, and he gave Edwin a small smooth boomerang-shape stone with which he said he had killed a squirrel. But most of his gifts came from his grandmother's bedroom closet, and these had to be hidden. The first such gift was a large brass bullet. (208)

Les nombreux cadeaux faits par Arnold soulignent son envie de se rapprocher d'Edwin, geste enfantin qui exprime néanmoins des sentiments adultes. Le cadeau de la balle est suivi par celui d'une arme, un colt automatique. Ce cadeau destructeur marque le commencement de la destruction de l'amitié, et ainsi, sert à insister sur la complexité de l'amitié en général : en essayant de se ressembler les deux garçons se rendent compte de leurs différences, de leur incapacité à devenir l'autre. Le déclin de l'amitié est tout simplement le résultat d'une différence d'intérêts, exagérée par la perspective de l'enfant. Edwin, grand lecteur, essaye d'initier Arnold au monde de la lecture, monde pour lequel Arnold n'a aucun respect. Arnold maltraite les bandes dessinées d'Edwin, un acte qu'Edwin n'est pas prêt à pardonner. « Edwin's anger at the mutilated comic book was [...] a form of spiritual revulsion » (212). Les bandes dessinées de la collection d'Edwin font partie de son être : « it was as if Arnold Hasselstrom had taken from him a piece of his past, making his life henceforward resemble a jigsaw puzzle from which a piece is missing » (215). Le monde de la lecture est un monde sacré ; ceux qui ne sont pas initiés en sont exclus. Edwin décide finalement de ne pas revoir Arnold, acte catalyseur pour la fin de ce dernier. La vie d'Arnold se termine dramatiquement, et cette mort marque la transition d'Edwin de « The Middle Years » à « The Late Years ». Cette phase de comportements difficiles que subissent de nombreux préadolescents, est ici portée à l'extrême, pour montrer à quel point la transition entre l'enfance et l'adolescence peut être bouleversante. En

effet, les amitiés d'Edwin et d'Arthur, qui comprennent des membres des deux sexes, se définissent de plus en plus par leur développement dans un espace obscur, et leur affinité avec l'invisible.

Eleanor Schumann est « toujours absente » répète Arthur. Sa présence est fantomatique et Arthur le vit comme un rêve. Le fait que l'absence soit, à ce moment, identifiée, trouble Arthur : « the absence was no longer like the old absence, which had been an abstract absence, an absence of nothing, the absence was now a specific absence » (150). Quand le manque est identifié, Arthur ressent la réapparition comme un orgasme : « I felt a sudden bursting sensation in my stomach, and at once I lowered my eyes, as if in pain » (151). La sensation orgasmique entraîne un chagrin physique (« a physical sorrow » (151)), preuve d'une transformation.

Sous le regard d'Arthur, Eleanor est transformée en objet d'art : « with her black hair, her black eyebrows, her black eyes, her white face, her white neck, her white legs, her white hands, she seemed one of William's black and white photographs » (158). Sa présence hors de l'école, hors de son cadre, a pour Arthur un effet fantasmagorique : « the effect of one of those portraits in old-fashioned stories, in which a mysterious change takes place, filling the observer with dread » (159). L'échange entre Arthur et Eleanor est vécu comme l'échange érotiquement chargé entre le spectateur et l'œuvre. En la regardant Arthur a la sensation de la pénétrer : « I felt my arms flowing within her arms until my fingers slipped within her fingers, and stretching myself until my skull rubbed against her skull » (159). Il a la sensation que le moment s'achève avec une séparation brusque « as if she had torn herself out of [him] » (159) ; la relation esthétique est réciproque, sinon consensuelle.

La pénétration dans la maison et dans la propre chambre de l'autre est une étape de la métamorphose de soi. Nicole Belmont affirme dans son essai « Les Rites de Passage et la naissance : l'enfant exposé », que la chambre est un lieu transitionnel. De même que la construction de l'identité commence avec la destruction, les maisons sont des domaines de déchéance, de dystopie, ou de nostalgie. Le voisinage d'Eleanor est personnifié, et est ainsi un espace vivant et surnaturel : « A wire fence emerged from behind the garage and ran along the back yard [...] Slowly the dark green corner advanced across the gray porch »

(167). Le miroir est l'objet principal de cette description, et sert à mettre en relief une exploration autoréflexive. Tout comme ce conte de l'enfance, le miroir penché réfléchit une image trompeuse : « As I walked slowly toward the leaning mirror I watched my legs coming toward me, but in the mirror I was descending a steep slope, it was as if I could barely keep from hurtling forward » (171). La chambre d'Eleanor fonctionne comme une mise en abyme : c'est un espace autonome en miniature, un dédoublement de la maison dans laquelle elle se situe, qui contient encore un autre dédoublement : The Childhood Museum. Dans ce lieu marqué par la lourde présence des poupées et des jouets, Eleanor, elle-même, est un dédoublement, une poupée vivante, « a queen of dolls » (181).

Arthur est fasciné par les automates et les tensions entre l'artificiel et l'apparence du réel : « it was difficult to say if the pleasure of the observer lay more in the lifelike illusion of the performance or in the perception of the deceiving artifice itself » (177). Cependant, son embarras d'avoir vu l'erreur du jongleur est « réel », ce qui remet en question pour Arthur sa propre existence, et son importance vis-à-vis d'Eleanor : « I think I must have stepped out of a green box on your shelf, in a few seconds you'll say 'How ugly !' and snatch me up and put me back in my box and slide the top over me » (180). Le jouet, présenté comme un objet inanimé qui devient animé, incarne l'anxiété humaine concernant la notion de « réalité » (Kuznets 2), et la tension entre le soi comme sujet de notre propre discours et le soi comme objet du discours d'un autre. Le monde fantastique d'Eleanor fait surgir les angoisses réelles d'Arthur.

« Worlds of inversion, of contamination and crudeness, are controlled within the dollhouse by an absolute manipulation and control of the boundaries of time and space » (Stewart 63). Si on peut considérer la maison et la chambre d'Eleanor comme doubles de la maison de poupée, on peut dire qu'Arthur a franchi les limites de l'espace privé/protégé. Loin d'être simple spectateur, Arthur est acteur, et sa présence est un mode de contamination. Cette expérience, comme toute expérience esthétique, est réciproque : la « maladie » d'Eleanor contamine Arthur. « As I spend more and more time with Eleanor, I begin to notice a subtle change in the universe ». L'image de la contamination qui se produit est vampiresque, « it was as if Eleanor's world were draining away the other world, leaving it pale and insubstantial » (227). Le résultat est un conte de fée inversé, métamorphosé, dans

lequel le prince, au lieu de sauver la Belle au bois dormant, s'allonge à côté d'elle pour s'endormir : « and as if he had fallen under the spell of that sleep he went over to where Dornröschen lay, and lying down beside her closed his eyes forever » (229).

« I found myself in a dark, flickering room » nous dit Arthur, qui, en l'évoquant, ne se rend pas compte du double sens que le mot *found* porte dans ce contexte. En effet, en entrant dans cet espace, Arthur peut, d'une certaine manière, se trouver. Avec Eleanor, il peut négocier la transition entre l'enfance et le stade adulte, notion illustrée par le jeu du mariage, jeu typique de l'enfance, mais qui prend un rituel adulte comme modèle. Cependant, dans ce jeu du mariage d'Eleanor et d'Arthur, les enfants jouent avec de vieux objets, jaunes et marron, des fleurs mortes, dans l'odeur de la poussière. « On considère la mort-état comme une autre vie et la mort-passage comme une initiation autre. La jeune initiée meurt au monde de l'enfance pour naître à celui des adultes » (Picard La littérature 78). Le mariage simulé des deux personnages est suivi par leur mort fictive. La mort d'Eleanor et d'Arthur est, comme toutes les morts pour Arthur, une mort imaginaire, et plus que cela, elle est une mort feinte, notion qu'illustre la place importante que prend le jeu dans la construction de l'identité. Les morts simulées d'Eleanor et d'Arthur entraînent des changements rapides. Nous ne sommes plus en automne, mais au printemps, métaphore de la naissance et de la renaissance. Cependant, Arthur et Eleanor vivent l'expérience différemment ; Arthur est devenu fantôme, et Eleanor « [his] dead bride » (242). Arthur est un fantôme troublé ; Eleanor, quant à elle, réalise le passage entre sa vie d'avant (l'enfance), passage marqué par la nuit et l'ennui de l'adolescence, à une autre vie (plutôt adulte) avec du soleil et de l'activité. Arthur considère le changement d'Eleanor comme la guérison d'un malade, « a relentless recovery. It was as if her illness were sick, and no longer had the strength to resist the infection of health » (247). Cet oxymore caractérise l'espace liminal de l'adolescence.

La transformation d'Edwin est également provoquée par des relations interpersonnelles. « Toward the end of September, in the second grade, a strange change came over Edwin » (122, c'est moi qui souligne). Ce changement étrange, que Jeffrey ne reconnaît guère, est provoqué par l'amour qui se manifeste chez Edwin, telle une maladie. Rose Dorn, son amoureuse, a le pouvoir d'infecter, et

Edwin, évidemment, n'est pas épargné. « He began to have the same curious sympathy with Rose Dorn that Carol Stempe had had. Her fits oppressed him; her restlessness infected him; her habits obsessed him » (148). Le pouvoir de Rose sur Edwin est le plus apparent lorsqu'Edwin commence à s'approprier ses expressions physiques et linguistiques.

Rose Dorn est elle-même une parodie de l'archétype de la femme fatale. Nous retrouvons une image choquante de Rose en parodie de prostituée.

Rose Dorn in her bright red coat was standing before two older boys with tall blond hair [...] She was wearing a pair of one-way silver eyeglasses, which covered her eyes like a silver mirror and reflected a piece of one boy's face. In her yellow hair was a large red paper rose. Her fingers were full of colorful plastic rings and on each arm she wore a jingling bracelet of colorful charms. In her left hand she held an open Japanese fan. In her right hand she held a red-tipped candy cigarette. (146)

Rose Dorn incarne la mutabilité magique de l'espace de l'enfance : elle est à la fois sorcière et princesse. Un changement de paysage marque l'entrée dans le monde confus de Rose : « [a] strange land that [they] had glimpsed through the wire fence: dark twisted trees, like grim giants, rose up on all sides to guard the tall pale black-windowed houses » (154). Dans ce passage, Rose Dorn, dans une inversion étrange, devient une princesse piégée dans sa tour, une Raiponce grotesque : « stark naked [...] her yellow hair streamed below the level of the windowsill » (156). Elle est gardée par une sorcière, qui regarde en silence par la fenêtre : « Silent in her black dress, her long black hair falling onto the sill, she sat in the window and gazed down at Edwin » (156). D'ailleurs, Edwin attrape une grippe deux jours après sa visite, ce qui suggère qu'il a été infecté, en quelque sorte, par son contact avec la maison de Rose. La maladie d'Edwin le pousse vers la dissolution : « Slowly, cunningly, triumphantly, he began to disappear » (171). Par la suite, la mort de Rose Dorn provoque chez Edwin un changement soudain, une renaissance dans les cycles perpétuels de la maturité. « Rain washed another winter away, and warm winds came, like a blossoming in the air » (182). Bien qu'Edwin fasse le deuil de Rose (un deuil accompagné par la varicelle), « his

recovery was rapid. He began to throw himself into games again, arguing hotly, making puns, inventing new rules » (182).

La littérature fonctionne comme l'espace liminal du rite de passage, une façon d'être initié aux émotions, auparavant inconnues, et de revoir le monde autour de soi : « the journey into intense feeling and the conquest of unknown emotional territory is something fiction can make possible. »⁵² La fiction de Millhauser montre les étapes des rites de passage, y compris la mort symbolique, afin de montrer la façon dont la lecture est une expérience d'initiation.

Les cadres (littéraires) variés se manifestent dans les deux récits. « La monture des lunettes de Jeffrey, dont les verres épais métaphorisent la concentration et l'obsession » (22), comme nous le dit Marc Chénétier, est un de ces cadres. La réticence d'Arthur à porter ses lunettes sert à illustrer le contraste entre le monde flou d'un espace sans cadre « a long brown virtuous blur » (19), et l'image nette que constitue une vie encadrée, ou l'espace de la lecture, « a vivid book, whose black letters dissolved magically into precise landscapes » (50). Les lunettes d'Edwin signalent son passage de lecteur à auteur, changement que Jeffrey ressent, mais qu'Edwin ne reconnaît pas.

[The eyeglasses] seemed the sign of a special wound, like the white slings and casts of boys who were reckless of their bodies. But the eyeglasses had two other, and opposite effects: they made Edwin look strange to me, as if they were the outward and visible sign of that inward spiritual strangeness [...] but at the same time they made him once again familiar to me, for by troubling and obsessing him, by making him self-conscious, they returned him to the world, and made him creep from his hiding place to re-inhabit himself as of old. (243)

La notion de biographie procure à Edwin un confort lié à l'encadrement fictif : « Edwin told me I had “saved” his “soul” by making him think of his life as a biography—that is, a design with a beginning, middle, and end » (277), ce qui satisfait chez Edwin un besoin de regarder sa vie au travers d'un cadre.

⁵² Steven, Millhauser interview by Jim Shepherd. BOMB (83). Spring, 2003. <http://bombsite.com/issues/83/articles/2557>

I thought of little Edwin [...] removing photographs from the long blotter roll, and staring at his three-dimensional Viewmaster reels, and brooding over his colorful comic books; and it now struck me that this early habit of viewing the unshaped world in a shaping frame produced in him a desire to view his whole life in the same way. His novel [...] was one such frame; and now he wished to carve from Time itself a final frame. (280)

Si Arthur arrive à remplacer la vie par l'art, il y réussit grâce à la littérature. Des références intertextuelles et des emprunts littéraires hantent le texte, autant que les images de la littérature de jeunesse hantent l'imagination d'Arthur. Les contes de fées de l'enfance et les tragédies de Shakespeare structurent son interaction avec Eleanor, mais les voix des narrateurs coupables d'Edgar Allan Poe se manifestent aussi. Nous retrouvons un écho du *Cœur révélateur* (« I picked up a clock wrapped in underpants [...] and I could hear a muffled ticking » (193)), ainsi qu'une référence au Club du suicide, de Robert Louis Stevenson. Il n'est pas nécessaire de trop chercher la validation de ces hypothèses, Arthur nous dit simplement qu'il aime Poe et Stevenson (125). Toutes ces parodies donnent une forme aux émotions et aux stades de la métamorphose d'Arthur, de la même manière que le style de la littérature romantique lui prête une voix pour s'exprimer.

Concomitante avec ces tendances autodestructrices, Arthur manifeste une autre tendance ritualiste : la lecture. La place centrale de la littérature dans ces deux romans de Millhauser n'est pas négligeable. Arthur est un lecteur vorace (« an avid reader » (23)), et sa relation avec la littérature est secrète et intime : « I began to conceal my shameful amounts of reading » (19). La lecture est une échappatoire pour Arthur : « It was all I could do, in that worst of times, to wrest a few hours of revelry from the noisy day » (50). La lecture, comme le jeu, est une façon de nourrir l'identité en voie de transformation, tout en la protégeant. Lire est un jeu défensif et constructif, « une activité, absorbante, incertaine, ayant des rapports avec le fantasmatique, mais également avec le réel, vécue donc comme fictive, mais soumise à des règles » (Picard La lecture 30). Cette idée peut expliquer la relation qu'Arthur construit avec sa lecture. En même temps, ces recours systématiques à la solitude de la lecture nous rappellent certaines caractéristiques des rites de passages en Amérique du nord : « L'élément

caractéristique des initiations nord-américaines est le retrait dans la solitude [...] l'introduction du novice à la vie religieuse est le résultat d'une expérience personnelle » (Eliade 144).

Le jeu du suicide, comme les escapades littéraires, sont fantasmatiques, une autre forme de lecture, dans laquelle Arthur peut projeter un double de soi pour (paradoxalement) vivre sa propre mort.

Father had said that death was like being asleep and never waking up, and many a fine midnight, lying fast awake, I would imagine myself falling into an eternal sleep, while outside my castle the thorn bushes rose past my windows [...] and forever no prince came. And I would feel sorry for the little boy asleep forever in his cold dark room. (22)

Le double imaginaire se concrétise pour Arthur dès qu'il commence sa classe de cinquième : Arthur se voit dans un autre qu'il nomme son double. Le double en question est William Mainwaring : « [a] brother [and a] stranger » (26). « Doubling offers [...] a familiar set of personae in ways of telling the self [and] these alters relate to your innermost secret self, and act epiphanically to unveil you to the world—and to yourself » (Warner 163-164). L'interaction entre le double et le personnage est donc une forme de lecture.

Jeffery remarque qu'« Edwin never stopped playing: he simply passed from Monopoly to fiction » (4). Comme nous l'avons déjà vu, le rôle du jeu n'est pas toujours d'être un amusement pur : « le jeu ne s'oppose pas au sérieux, mais au réel » (Picard La lecture 44). L'acte de lire, tout en étant une sorte de jeu, est donc une façon d'explorer le monde et soi-même, dans un cadre protégé, et de construire du sens (Picard cite les fonctions du jeu qui sont à la fois défensives et constructives (La lecture 30)). De même, explorer le monde dans un cadre et construire du sens, sont aussi deux notions liées à la production artistique. Ainsi, bien que le besoin d'Edwin de s'isoler soit concomitant avec son envie de lire (un jeu individuel), Jeffrey interprète son envie d'isolement comme une solitude artistique : « Edwin had shut himself away from the world, fearful, I suppose, of distorting his fiction with reality » (6). D'ailleurs, les livres qu'Edwin lit, « The Little Shadow Who Had No Boy », « The Boy Who Never Grew Up » prédisent sa fin tragique, achèvement de sa métamorphose.

« Toward the end of September a familiar change came over Edwin » (227, c'est moi qui souligne), observe Jeffrey Ce changement est marqué par une répétition ; Edwin est à nouveau amoureux, mais cette fois, d'une œuvre qu'il est en train de créer. Si nous croyons la version de Jeffrey, l'effort qu'Edwin met dans la création de son livre entraîne chez lui de graves transformations du comportement, telles que nous pouvons les associer au passage de l'enfance à l'adolescence : des crises de mauvaise humeur, suivies par des changements d'humeur rapides, l'insolence, un malaise et un ennui général. Il traite sa petite sœur, qu'il associe à son enfance, avec hostilité. Edwin commence à vivre la nuit en restant éveillé à des heures progressivement plus tardives. Ce comportement est associé à l'adolescence, mais aussi à l'artiste agité, ou au vampire. Quand Jeffrey rentre à nouveau dans la chambre d'Edwin, il découvre un paysage vampiresque : « Inside it was already twilight. The blinds were closed, and long dark curtains covered the vertical edges of the windows » (241). Nous pensons à Arthur que le besoin de combler un manque indéfinissable pousse à se mordre : « My rather sharp teeth pressed until my finger throbbed, and still I had barely begun to bite » (87).

D'après Jeffrey, plus Edwin grandit, plus il disparaît. « So began the fifth grade » ; Edwin est à nouveau en mauvaise santé. « Bright light affected his eyes like flung sand; all noise tormented him [...] Sudden sound shattered him [...] Even his sense of touch underwent a change [...] His very vision seemed to become infected by the general germ » (251). La focalisation interne que Jeffrey adopte ici est la preuve de la nature fictive de cette version. Lentement, Edwin se transforme (ou Jeffrey le transforme) en « a pale thin Arnold Hasselstrom » (253). Inexorablement, Edwin est infecté. Il dit à Jeffrey « I feel awful. I think that I'm dying ». Vampire ou plutôt parasite, Edwin adopte respectivement les comportements d'Edward Penn et d'Arnold Hasselstrom. Une nature parasitique définit également l'auteur qui se nourrit des vies des autres pour produire sa fiction. Est-ce Jeffrey, biographe, qui vide Edwin de sa vie, ou Edwin, (autobiographe ?), s'épuise-t-il lui-même ?

Le livre d'Edwin, *Cartoons*, est un conte basé sur la métamorphose. Le contenu de ce texte est une transformation de sa propre vie. Edwin, comme Arthur, utilise les images qui ont fait partie de sa vie afin de construire un autre

monde : « These familiar images, drawn from animated memories of technicolor cartoons, make up a world that I have called precise and impossible, and they are the very heartblood of Edwin's book » (260). Pour ses personnages, Edwin s'inspire de ses relations et les transforme en utilisant la figure de la métaphore, pour communiquer ce qu'il perçoit comme leur essence. « Penn is in truth a ghost, and Rose Dorn a weeping princess, and Arnold Hasselstrom a chained and bleeding wolf », et Jeffrey Cartwright une figure habillée en noir, une ombre meurtrière qui tue le personnage d'Edwin (prémonition ou inspiration ?)

It was the animated cartoon [...] that acknowledged frankly a violence in things, and provided Edwin with a method of reflecting the violence he had witnessed in the course of his own quiet life. It was the animated cartoon that provided him with the central theme of pursuit, which in his hands seemed to be transformed into a vision of Destiny. (266)

Si Edwin se tourne vers la fiction de sa jeunesse pour comprendre ses expériences, Jeffrey, lui, s'inspire de Cartoons pour mettre en œuvre la mort d'Edwin, et la fin de sa propre biographie.

La métamorphose, qui est incarnée par le livre d'Edwin, est une transformation optique : « We are shocked by distortion into the sudden perception of forgotten strangeness », et la distorsion révèle un monde rendu invisible par sa familiarité : « the real world itself, a world that has been lost to us through habit and attention » (266). Le pouvoir de la littérature engendre la métamorphose, qui est alors double : on transforme le monde en mots, mais on transforme aussi le monde par la fiction. Pour illustrer la façon dont la fiction peut libérer notre vision, Millhauser choisit la métaphore du suicide. Dans *Portrait of a Romantic*, la métaphore est explicite : « One of [Philip's] favorite notions was of a secret kinship between fiction and suicide » (106). Le revolver qu'il utilise pour son jeu de roulette russe est caché dans un livre. La création d'un pacte de suicide est une sorte de rituel qui marque le rite de passage, l'initiation au monde exaltant de la lecture. « Initiation vient du latin *initiatio*. Il signifie l'admission aux mystères et par extension le culte, dans une société secrète, à un état social, l'introduction à la connaissance de choses secrètes et cachées » (Gendreau 18) ; la littérature, comme Dante l'a affirmé, est une façon de partager ces choses secrètes.

Dante est l'exemple le plus célèbre de cette tendance qu'anticipe déjà le monde moderne — à considérer l'art, surtout la littérature, comme le moyen exemplaire de communiquer une théologie, une métaphysique et même une sotériologie. (Eliade 269)

Millhauser marque l'importance de la relation entre Arthur et Philip par le rituel en mettant en scène un jeu de frères de sang qui évolue en rituel chrétien. Les deux garçons partagent un verre de vin dans lequel ils ont mis des gouttes de leur sang. Ce moment intense est juxtaposé à un autre moment typique de l'enfance : « Although I felt it was wrong to disturb the solemn silence, I could not overcome a sudden fear, and in a whisper I asked: "Will it make me drunk?" » (116). Ce moment comique fait plus que désamorcer la tension ; il nous rappelle l'intensité des premières fois. La magnitude de la première fois, que nous retrouvons avec la lecture, est sensuelle et intime, un moment de plaisir orgasmique. « At times I felt I was searching for a book so violently satisfying that a deep calm would come over me, my internal itching would cease, and at last I could stop reading forever » (125).

Le rituel a une forme esthétique, caractéristique, qui le lie à la littérature, et utilise le symbole et la mise en scène afin d'articuler le passage d'un stade à l'autre. L'élément esthétique du rituel est accentué dans le texte de Millhauser ; Arthur est surtout préoccupé par son manque d'esthétique dans ce que nous pouvons considérer comme la composition d'un pacte de suicide. Comparé au trou d'épingle élégant de Philip, le sien est décidément maladroit : « [an] inelegant blooddrop », « [an] inartistic wound » (116). Eleanor relève ce défaut chez lui en observant son manque d'imagination concernant l'au-delà, « not so much for religious reasons as for esthetic ones » (202).

La métamorphose chez Millhauser est hantée par une préoccupation linguistique, symptomatique de l'exploration et de la (re)construction du monde et du sens. Pour Arthur, cette notion se manifeste comme une impression qu'il y a quelque chose qui lui échappe : « I [...] had the sense that something was eluding me, some little fact that I had failed to take into account, something dangerous and oppressive that I could not grasp » (293). Sa réaction fait écho à celle du lecteur. Au fil de la narration le style se complexifie, et Millhauser dédouble les

répétitions, estompant de plus en plus le lien entre le « réel », l'imaginé, et le souvenir. Ce mélange de surfaces du monde (« le réel », l'imaginé, le souvenir) nous rappelle le monde de l'enfant (Kennedy). Considérons ce moment central dans l'évolution de la relation entre Arthur et William :

I saw [William...] making his way slowly, slowly, along the short dark hall to the door of my room, turning carefully, carefully, the bronze doorknob, pushing slowly, slowly, open the door... But the dark door failed to move. And so with renewed effort of imagination I retraced his progress, attempting to duplicate, with inartistic completeness, the exhausting precision of reality [...] Suddenly my dark door moved, a dark shape appeared, the real William entered, and as he crept toward me in dark reconciliation, bearing on his face an expression of fierce triumph that mirrored my own, out in the hall the imagined William continued to hover.

Le « réel » et l'imaginaire fusionnent, cependant les effets des deux sont retenus pour construire l'expérience. Les répétitions témoignent de l'effort d'exprimer un mouvement, qui se manifeste dans l'espace suspendu de la mémoire. Millhauser sépare les deux éléments du verbe à particule avec la répétition de l'adverbe en s'efforçant de garder le suspense « pushing slowly, slowly open the door », séparation qui dévoile la tension entre la progression et la rétention. En séparant le verbe de sa particule⁵³, on crée deux énoncés autonomes, une action progressive qui se déroule lentement (pushing slowly), et, de l'autre côté, une phrase qui expose le désir du dénouement (open the door). En effet, c'est seulement en terminant l'histoire Portrait of a Romantic, que l'on réalise la façon dont nous sommes affectés et infectés par le monde d'Arthur. « Its aftershock is terrific. The foreshadowings become luminous with afterglow » (Stade). Les images puissantes subsistent dans notre multitude d'expériences, comme l'image de William qui flotte, pour toujours, dans le couloir d'Arthur.

⁵³ "For some phrasal verbs the prepositional element—sometimes referred to as a "particle", in order to emphasize its status vis-à-vis regular prepositions—can be separated from the verb. [...] The categories [of verbal particles] are by no means coextensive. Consider examples such as bring together [...] and push open. Arguably, these function like many other phrasal verbs. However [...] together and [open] are not prepositions" (Taylor 70)

Dans *Edwin Mullhouse*, la préoccupation linguistique se manifeste à travers l'apprentissage de la langue, tel qu'il a été vécu par Edwin qui apprend l'alphabet à partir d'un livre qui présente des lettres dessinées comme des lieux où résident des personnages. « This early experience of letters as places lingered on in Edwin's imagination, so that when much later he spoke of building a world of words he was thinking partly of a real place » (39). Même si le ton de Jeffrey est clairement moqueur (il est évident que Jeffrey trouve l'ignorance d'Edwin ridicule), il énonce néanmoins une idée importante : la capacité des mots à construire des mondes. Une réflexion similaire se manifeste plus tard quand Edwin apprend à lire. « What fascinated [Edwin] must have been the sense of being initiated into a secret [...] what fascinated him in short must have been the act of reading itself, as if that act were somehow independent of the particular words that called it into being » (112). L'acte de lire est un acte puissant de l'imagination. Regarder les illustrations a le même effet sur Edwin dont la capacité imaginative transforme ces illustrations : « the insipid illustrations, [...] were changed by the pressure of his imagination » (112, c'est moi qui souligne).

Pour Jeffrey (biographe et voix adulte), l'apprentissage de la lecture l'amène à méditer sur les pouvoirs transformateurs de l'imagination créative. En racontant les premières expériences d'Edwin avec ce langage (encore sur un ton de moquerie légèrement voilée), Jeffrey note la nature restrictive de l'expression adulte : « adult speech [...] is ridiculously exclusive » (18). Grandir représente la perte du génie que l'on associe à la passion de l'idiosyncrasie de l'enfance. D'après Jeffrey, « Every normal child has that capacity; we have all been geniuses, you and I; but sooner or later it is beaten out of us, and by the age of seven most of us are nothing but wretched little adults » (75). Ici, le passage de l'enfance au stade adulte est regardé comme la mort du pouvoir imaginaire. Cependant, Millhauser sait quelque chose que Jeffrey ne sait pas : « that the end of childhood is not necessarily a form of death, just as the violence of Mickey Mouse or Tom and Jerry cartoons doesn't really hurt » (Bell), c'est-à-dire que nous ne sommes pas obligés de perdre notre capacité à voir le monde avec des yeux d'enfants, « the capacity to be obsessed » (75). Il suffit d'ouvrir un livre pour retrouver notre foi dans le pouvoir de l'imagination.

B. « A Word made Flesh »⁵⁴ : descriptions sensuelles dans « The Room in the Attic »

One thing fiction does is restore the hidden and vanishing world. It makes the blind
see. ---
-Steven Millhauser

La façon dont la fiction arrive à restaurer la vision est le sujet de la nouvelle « The Room in the Attic », tirée du recueil *Dangerous Laughter*. Réécriture du mythe de Eros et Psyche, ce conte est classé sous le titre « Vanishing Acts », et ainsi l'accent est mis sur le pouvoir du regard et la notion d'effacement. Le narrateur commence son histoire avec la présentation de Wolf, personnage qui va ensuite disparaître. « This isn't [Wolf's] story », nous informe le narrateur, mais la référence est néanmoins importante. Le nom Wolf nous fait penser au loup-garou (werewolf), nom que le personnage, plutôt assuré et attirant, porte bien parce qu'il possède une double nature. Wolf est populaire ; c'est aussi un lecteur vorace, particularité qui marque l'adolescence, et qui est aussi une affinité qu'il partage avec le narrateur.

I too was a secret reader... I thought of myself, in those days, as someone in disguise [...] this shadowy underself had nothing to do with that other one who laughed with his friends [...] I felt my secret reading was a way of burrowing down to that underplace, where a truer or better version of myself lay waiting for me (39).

Notre narrateur est conscient des pouvoirs transformateurs de la fiction : underself et underplace font écho au mot undergo, mot qui exprime la transformation. Il comprend aussi que l'espace obscur de la fiction est un espace plus « vrai » que les contours de sa vie de lycéen, contours qui tracent un rôle prédéfini qu'il adopte, avec les détails qui construisent sa vie : « Stores, houses, classrooms, alarm clocks, dinner at six » (40). Bien que le narrateur admette la capacité de la fiction à transcender, il a du mal à voir exactement ce qu'il doit dépasser : « For

⁵⁴ Emily Dickinson, Poème 1651.

me, a book was something else, something to get me past whatever was standing in my way, though I didn't know what it was that was in my way or what I wanted to get to on the other side » (39). Ce que le narrateur ne reconnaît pas, à ce stade de son histoire, c'est que la division entre le monde « réel » et « l'autre côté » n'est pas une barrière, ou frontière, mais un espace qui lie les deux mondes. Accéder à ce troisième espace est le début de la vision dont parle Millhauser.

« [Literature] takes you out of the world » (39)

Dans ce texte, la lecture fonctionne comme une initiation au monde de l'imaginaire sérieux : « [Wolf] said that books weren't made of themes, which you could write essays about, but images that inserted themselves into your brain and replaced what you were seeing with your eyes » (42). La littérature est une façon de percevoir le monde et de modifier la perspective. Que le narrateur comprenne cela est un préalable à son admission dans la chambre d'Isabel, la sœur invisible de Wolf.

La chambre d'Isabel est une sorte de cocon, domaine protecteur pour la guérison de la vision et pour la métamorphose (voir F ci-dessus). L'expérience dans la chambre d'Isabel prend ainsi place dans un espace de transition, et entraînera David vers un autre état. Il s'agit d'un récit de métamorphose esthétique, incarnée par l'expérience de l'adolescence. La liminalité de cet espace transitionnel est suggéré par le jeu de l'ombre et de la lumière :

It all reminded me of something and as I rode through the shade of the thruway overpass and broke into the sun it came to me: the darkness of the movie theater, the sun-striped lobby, the emergence into the glare of a summer afternoon. I had always liked that moment of confusion, when your mind is possessed by two worlds at once (46).

Cet espace liminal est un entre-espace, compris entre le monde « réel » et le monde imaginaire. Les deux mondes ne s'excluent pas, mais s'entrecroisent. « Outside, in the light, where everything stood revealed, I was somehow hidden away. In Isabel's dark domain, I lived inside out » (64, c'est moi qui souligne).

Dans le noir de la chambre d'Isabel, les capacités tactiles et descriptives deviennent les seules méthodes pour faire voir. En effet, David doit faire face aux mêmes difficultés qu'un écrivain : la difficulté de transformer le monde en mots. Isabel est la lectrice implicite: « She kept asking for more details. “I can't see anything,” she said, sounding exasperated » (52). David s'efforce de perfectionner sa capacité à décrire en identifiant, puis en isolant les différents sens qui composent une scène, tels que l'ouïe et l'odorat. En prenant forme figurativement, ces sensations prennent forme presque littéralement : les sons deviennent comme des objets, des concepts tangibles. « I began memorizing sounds and collecting new ones [...] The sounds pleased me because I could bring them to Isabel » (57). Le monde invisible prend vie dans la synesthésie : « All was pleasure, strangeness [...] like a dark perfume » (65). La relation entre David et Isabel est définie par une absence marquée : « the unseeing of Isabel » (53) ; la tangibilité éphémère d'Isabel se manifeste uniquement à travers les parfums, les bruits, les caresses fugaces : « a fleeting touch » (62), « a creaking, a rustling, a silence » (58), « the scent of Isabel » (58).

Alors que la matérialité d'Isabel reste incertaine, l'absence qui caractérise le noir prend des propriétés physiques. Il est traduit comme une absence tangible : « [a] black mist » (59), « a solution of black » (65), « [a] shadowy image that hardened gradually » (53), « a poison » (56), et différents degrés de noir sont mentionnés : « a quality of blackness » (53), « thick darkness » (43), « rich blackness » (55). Le noir devient même plus qu'un objet, c'est un espace : « Parts of [the dark] were more familiar than others—the part that held the chair, the part that held the bed—and I wondered if I could memorize different parts by concentrating my attention » (72). La lumière aussi prend un aspect physique, et se déplace dans l'espace créé par le noir : « Through my fingers I could feel the room filling with light » (73).

Art [is] a controlled madness (42).

Millhauser recourt à l'antithèse et à l'oxymore pour énoncer l'entre-espace, lieu d'inclusion (« yes and no » (50), « feverish calm » (64)) et de variations d'assimilations : « hard and soft » (65), « hard-soft » (65), « softly hard » (56). Le

prénom, qui est attribué au narrateur dès son arrivée dans la chambre d'Isabel engendre la fusion des deux mondes : « David-Dave » marque son baptême dans ce troisième domaine. Quant à Isabelle, elle n'existe nulle part. « Are you anywhere ? » (58, c'est moi qui souligne) demande David ; Isabel est une absence dans le vide : « [A] shadowy image », « delusions that I call Isabel » (56), « empty air » (58). En n'existant nulle part, elle existe partout. En juxtaposant son expérience dans la chambre d'Isabel avec ses activités habituelles, on voit bien la façon dont David emprunte des images au monde de tous les jours, pour renforcer son image d'Isabel.

One night I saw Isabel very clearly. She was wearing white shorts and a bright red short-sleeved blouse [...] I fell asleep and when I woke again I saw the same image, sharp and bright, and understood instantly where it had come from: I saw the dentist's waiting room, the sunny glass table with the magazines. (70)

Isabel est le produit de fragments, une fragmentation qui est répétée dans la reconstruction faite par David : « gray amused eyes » (53), « gesturing forearms » (54). En la fragmentant il se l'approprié et il la transforme. Ainsi, le corps devient un objet malléable qui se déplace : « I imagined a twisted mouth, a smashed nose, a mulberry birthmark spreading like a stain across her face [...] I felt repelled not so much by the images as by something in myself that was creating them » (55). Ce conte explore la genèse de la vision artistique, une vision qui se transforme à son gré.

She allowed me to lie down on the bed beside her but not to reach out. (64)

Pour délier les yeux, Millhauser attache les mains ; il remplace la perception par la sensation en évoquant la sexualité.

Remember, the story portrays a bizarre adolescent love affair, in which the erotic is stimulated by the absence of touch. It's about a particular development of the imagination, under the grotesque conditions of this story. (Millhauser. Transatlantica 2003)

David est stimulé, sexuellement, par l'imagination ; « a wavering shadowy image that hardened gradually » (53, c'est moi qui souligne) est surtout une métaphore de l'érection. L'acte sexuel est déplacé : David pénètre le noir. « The darkness excited me—I could feel it seize me and draw me in » (53, c'est moi qui souligne). L'exploration de l'espace est rendue érotiquement: « Kneeling on the bed, but raising my upper body like a rearing horse, I swept out both hands, my fingertips fluttering about, stroking the dark » (58, c'est moi qui souligne). Si le contact imaginaire est un ravissement doux, le contact visuel est un viol.

At that instant my desire to see her, to strip her of darkness, became so ferocious that I raised my fingertips to my throat and felt the thudding of my blood. I imagined her startled eyes, brilliant with fear. It seemed to me that to shine the light at Isabel, to expose her to my greedy gaze, would be like tearing off her clothes. (54)

L'agressivité d'une lumière excessive est violente : « I imagined a burst of light, like a blow to my forehead » (57). La lumière est associée à l'exposition, au savoir : « I knew nothing about this girl in the dark who was suddenly going to reveal herself to me in some violent way » (57). Cette révélation correspond à la fin de l'intrigue narrative dont la tension provoque un plaisir esthétique. « [W]hat held me there was the darkness, the lure of an unseen, mysterious world » (54).

Cependant, la révélation visuelle graduelle d'Isabel est une séduction, « Isabel was revealing herself to me, like a gradually materializing phantom [...] If I waited patiently, it would all become clear, as if things were moving toward some larger revelation » (65). David, comme tout adolescent, doit comprendre que la femme de son imagination, qu'il nomme Isabel, n'est pas la vraie Isabel dont la réalité imparfaite ne peut être que décevante⁵⁵. Ainsi, le monde réel, possible ou tangible, symbolisé par le soleil, est subverti par la beauté du monde imaginaire, thématifiée par le noir : « The sunlit realm kept threatening to make a ghost of her, or to erase her entirely, and I began to look forward to the coming of night, when

⁵⁵ Nous notons ici une inversion ou réécriture du mythe de Eros et Psyche : « She must have certainty—She did not want certainty [...] When evening came, however, she had given the struggle up. One thing she was determined to do: she would see him. [...] She tiptoed to the bed and holding the light high above her she gazed at what lay there [...] No monster was revealed, but the sweetest and fairest of all creatures » (Hamilton 95-96).

she grew more vivid in my mind » (55). Le monde imaginaire est défini comme un royaume, « the realm, the mystery of Isabel-land » (65), un monde sacré, même s'il n'est pas tangible.

Nous remarquons aussi la façon dont les expériences quotidiennes de David sont modifiées par son contact avec Isabel. En devenant auteur, on devient aussi lecteur. David évolue clairement pendant l'histoire. Sa narration commence avec la nonchalance qu'il associe à son caractère. Cependant, plus il se rapproche du monde d'Isabel, plus il s'habitue à ce monde, et plus son énoncé devient détaillé et précis. Comparons deux descriptions tirées respectivement de la première et de la deuxième partie:

[Wolf] invited me to his house, one warm April day, when all the windows stood open and you could see out past the baseball field to the railroad tracks running behind it. (40)

On a brilliant afternoon in July, under a sky so blue that it seemed to have weight, the beach towels on the sand reminded me of the rectangles of color in a child's paintbox. Here and there a slanted beach umbrella partly shaded a blanket. Under the wide umbrellas, thermos jugs and cooler chests and half-open picnic baskets stood among yellow water wings and green sea monsters. On my striped towel, in the fierce sun, I leaned back on both elbows and stared off past my ankle bones at the place where the rippling sand changed to flat and wet. Low waves broke slowly in uneven lines. The water moved partway up the beach and slid back down, leaving a dark shine that quickly vanished. (59)

Le regard, dans les deux extraits, suit le même trajet et s'éloigne dans la distance. Cependant, la deuxième description est remarquablement plus longue et le regard flotte sur les détails de la scène. En s'efforçant de mettre la scène en mots, David est aussi devenu un lecteur assidu. Son attention aux détails améliore sa vision qui était émoussée par l'habitude et l'inattention. En même temps, cette attention retranscrit le vrai monde (« the unmysterious world outside Wolfland » (54)), plus dense et ainsi moins accessible. « [I]t was as if the world that separated me from Isabel was growing thicker and more impenetrable as I listened » (57). La masse de détails qui compose le monde fait de lui son propre espace noir.

Son attention aux détails est intrinsèquement liée à l'énoncé. Ainsi, l'exactitude est fondamentale : « "It's very—it's very—" I said, searching for the exact word » (58) : pour David, l'absence est préférable à l'imprécision. Avec l'attention aux détails, la précision linguistique devient indispensable : « That night I woke in the dark. But at once I saw that it wasn't dark: light from the streetlamp glimmered on the globe » (47). La révision contredit l'assurance de la vision : apercevoir n'est pas voir, ou l'est-ce vraiment ?

« For me, Isabel existed only in the dark » (74), nous affirme David—et il a raison. Même Wolf semble être une invention : « Wolf was in none of my classes and I couldn't find him in the halls [...] No one knew anything about him » (73). Mais cela n'est pas l'essence de son expérience.

Only now and then an image would rise up out of nowhere and make me thoughtful for awhile—an ivory sage bent over his book, a furry earmuff, and that slow lazy smile, with its little touch of mockery. (74)

C'est la pensée après coup, l'incandescence résiduelle, qui montre que son expérience, même imaginaire, l'a changé pour toujours.

C. La liminalité et la linguistique : « Protest Against the Sun » et « Sledding Party »

L'expérience et la langue sont intrinsèquement liées, et les difficultés de communication sont manifestes dans nos relations quotidiennes. Le malaise de l'adolescence, dans la fiction de Millhauser, est fortement linguistique ; l'adolescent complexé est un auteur autoréflexif. Dans *In the Penny Arcade*, la problématique du langage concernant la mise en mots de l'expérience, est traitée dans les œuvres qui s'approchent du réalisme. Cette affinité avec le réalisme souligne la façon dont la littérature autoréflexive est une exploration des difficultés de la communication, difficultés qui ne sont pas réservées à l'auteur de la fiction.

La reconnaissance de la problématique linguistique est graduelle, étant elle-même une métamorphose. L'angoisse qu'exhibe le personnage principal, Elizabeth, dans « A Protest Against the Sun », débute par des réflexions linguistiques. « It was an absolutely perfect day. Her father at once objected to the word » (67, c'est moi qui souligne). Elizabeth identifie un écart entre le mot et le sens du mot :

She meant the far-off barge, moving so slowly it was barely moving [...] She meant the water, dark blue and crinkled out there [...] She meant that yellow helicopter [...] She meant that orange and white beach ball [...] She meant that precise smell [...] She meant the loud red radio [...] She meant all of it.
(67)

L'anaphore qui est au centre de cette énonciation souligne les ramifications du sens. La souplesse du sens des mots se prête aux jeux linguistiques ; Elizabeth et son père s'amuse à faire des jeux de mots, mais souligner la façon dont le langage fonctionne met en relief non seulement sa fonction ludique, mais aussi sa fonction sérieuse. Cet homme de lettres sait se servir des mots. « She dealt her pretty words like Blades », écrit Emily Dickinson ; le mot sharp est utilisé trois fois pour faire référence au père d'Elizabeth. « A sharp word was a knife [...] [Elizabeth's] father had wounded her for no reason » (75). Un usage

abusif des mots peut blesser. Mais ses mots guérissent aussi : « Elizabeth felt so full of love for this man, this father, who gravely called her noble and generous » (75). Ainsi la complexité de la relation entre Elizabeth et son père est construite autour des mots.

Cette famille communique avec la littérature : les choix de lecture inspirent la conversation. « [Elizabeth] had brought Dune [...] Her father had made a joke about carrying coals to Newcastle and Dune to the dunes. He asked her how she was dune » (70). L'expérience sur la plage et l'expérience de la lecture convergent vers une comparaison : « The turning of a page was like a low wave falling » (76). Le Dr. Halstrom, lui, ponctue ses phrases en tournant les pages : « “Don't encourage him with your attention,” said Dr. Halstrom, turning a page harshly » (77).

Elizabeth est une post-adolescente, mais ce n'est pas pour autant qu'elle se sent bien dans sa peau. Ses doutes à propos de la grammaire ou du vocabulaire sont concomitants avec ses craintes familiales et ses complexes au sujet de son corps. « Conscious for a moment of eyes on her, she strolled down toward the shallow, greenish water. The sand was silky and scalding hot. He had said content and contentment : not a good sentence » (72). Elle est consciente du rapport glissant entre les mots et l'identité, mais elle cède quand même à la séduction des mots flatteurs.

One of the two boys she had slept with before renouncing promiscuity had said to her, You do that well. She hadn't done anything at all, but suddenly she was a girl who did that well [...] She decided not to believe him except slightly. She wondered if all women carried around their little phrases. Handsome, though not beautiful. Small breasts, but nice legs. A really warm person. A good cook. She does that well. (73)

Les mots sont des objets qu'il faut posséder : « Those were her phrases : good figure, and buxom » (73). En assumant ses mots, Elizabeth assume aussi son propre corps.

Les nombreuses répétitions attirent l'attention vers l'excès : les redondances verbales et l'abondance de soleil. « Elizabeth felt that her pleasure was probably excessive [...] After all, she was no longer a child » (71). Nous avons l'impression

que cet excès a quelque chose à voir avec la mythologie de l'enfance, à laquelle elle n'est pas prête à renoncer. « She was just exactly in the mood to be drawn into the circle of family reminiscence. But it really had been incredible: mythical » (68, c'est moi qui souligne). Une perspective et un vocabulaire d'enfant sont préférables pour retranscrire la scène de l'enfance d'Elizabeth. En s'efforçant de décrire le dirigeable (blimp), elle enchaîne les comparaisons : « like a friendly whale—like a great silver cigar—like nothing on earth. It was better than balloons, it was better than a walrus » (68). Elle se rappelle aussi que le mot blimp était drôle, mais que c'était également le mauvais mot. « But still » : le monde était magique quand la langue était fluide : « the sky was full of falling things » (68, c'est moi qui souligne). Le sentiment de découverte innocente est incarné par l'imprécision.

L'espace qu'Elizabeth crée sur la plage est symptomatique de son envie d'établir une certaine connexion avec ses parents, son passé, et son enfance : « Elizabeth lay on her own blanket but she had carefully made the edge overlap the edge of her parents' blanket » (69). Nous remarquons une répétition systématique des mots wonderful et lovely, un rabâchage qui vide les mots de leur sens et les rend suspects. Elizabeth énonce cette suspicion : « She felt there was a carelessness, a danger, in just going on thoughtlessly from day to day » (71). Ainsi, bien qu'il existe un plaisir dans cet excès, il y a aussi une certaine violence : « Sand was wonderful : it was hard and soft at the same time » (69), « It was a lovely day. The sun burned down » (69). L'ambiguïté de cette dernière phrase fait fonctionner la métaphore ombre/lumière si prévalente dans la fiction de Millhauser. Il faut noter qu'au centre des répétitions se trouve le mot lie. « She wanted to lie there all afternoon. She wanted to lie there forever, under the blue sky of August, filling up with sunlight » (72). Millhauser utilise le discours grammatical pour attirer l'attention sur la fonction des mots individuels : « Suddenly she thought: not lay down, but lie down » (73). La lumière éclaire, mais crée aussi l'ombre. Trop de lumière signifie une révélation douteuse, un obscurcissement total ; le soleil, en donnant une lumière trop forte, est détruit par sa propre puissance. Ainsi, on lit le mot lie comme mensonge. Nous pensons au poème « Neither Out Far Nor in Deep » de Robert Frost, dont la persona poétique

semble hanter les nouvelles réalistes de *In the Penny Arcade*. Voici la première et la dernière strophe du poème de Frost.

The people along the sand
All turn and look one way.
They turn their back on the land.
They look at the sea all day.
[...]
They cannot look out far.
They cannot look in deep.
But when was that ever a bar
To any watch they keep?

Ce poème souligne la tendance humaine à se limiter à une perspective. « There is a variety on land, but there is safety in looking at the sea which is strangely constant. It provides security and predictability in a way that the land cannot » (Fagan 233). La notion de constance est au centre de la problématique de Millhauser, dont la fiction met en œuvre la transformation perpétuelle, inhérente à toute expérience : « Don't you realize that nothing lasts ? », pense Elizabeth en réfléchissant à l'insouciance de ses parents : « She felt that just by existing, just by letting the days flow by, they were threatened in some way » (71).

Le garçon étrange qui longe la plage, avec son comportement idiosyncratique, réussit à provoquer un certain scepticisme chez les gens qui le regardent. Sa présence est également une façon de mettre en évidence les différentes lectures, celles d'Elizabeth et celles de son père, pour révéler leur problème de communication qui persiste malgré leur attention à la langue. Elizabeth est clairement affectée par le garçon, pour qui elle ressent une empathie puissante : « Rage consumed Elizabeth. She was a black flame. She felt the hood over her head, she trampled on waves » (77). Dans cette « protestation », Elizabeth voit un reflet de ses propres sentiments, sa propre rébellion contre les règles artificielles établies par sa culture : « It was all a lie » (77). Dr. Halstrom est également affecté. « Dr. Halstrom turned to [Elizabeth] angrily [...] His eyes were blue fire » (79). Ni l'un ni l'autre ne réussit à articuler ses sentiments. « [Elizabeth] had no words. She felt drained » (79), et cependant quelque chose a changé dans la

dynamique de la relation, mais cela aussi est laissé inarticulé. Le conflit d'analyses s'évanouit ; la nouvelle se termine avec une référence au même sujet de conversation avec lequel elle a commencé. Comme dans le poème de Frost, dont le ton de la strophe finale est ambigu, le sens de cette scène finale oscille entre le pessimisme et l'optimisme. Ainsi Millhauser met en relief la tension entre le pouvoir des mots et leur insuffisance, angoisse qui est non pas réservée à l'auteur et à l'adolescente, mais qui appartient à n'importe quelle personne qui a déjà essayé d'articuler les sentiments profonds d'une relation complexe.

La même relation avec le langage, et le même langage, se manifestent dans « The Sledding Party ». Le jeu de mots qui occupe la conversation au début du récit (« This party is not unwonderful » et « This party is very unbad ») se transforme en activité communicative sérieuse dans cet espace festif de la liminalité. « The good thing about two parties is that you could pass back and forth between them. You never felt trapped » (81). Catherine, le personnage principal de ce conte, est une adolescente un peu rêveuse, et la fête à laquelle elle assiste marque un rite de passage, une initiation au domaine du sentiment.

Un aspect important des rites est leur dimension festive [...] la création d'un espace intermédiaire est nécessaire : une dimension ludique y est très importante, et l'expression sociale de cette dimension ludique est bien souvent de l'ordre de la fête.
(Lemaire 5)

Un espace intermédiaire avec une dimension ludique encadre le récit. Catherine décrit l'effet de la neige qui crée une atmosphère de réjouissance et de solennité : « Isn't there something festive about snow ? Festive and solemn » (86). Il y a deux fêtes, mais aussi deux sentiers pour la luge, et deux façon de s'asseoir sur la luge : « Half on and half off, they rushed past the wild cherry » (85). Millhauser utilise la maison pour construire cet espace liminal de l'adolescence, qui n'est ni l'enfance ni le stade adulte, mais plutôt un corridor entre les deux. « Directly on her left was the dark red door of the playroom. On her right was the dusky workroom » (92) ; ici, Catherine se situe, littéralement, dans l'espace entre le monde imaginaire de l'enfant et le monde du travail sérieux de l'adulte. Pendant

qu'un groupe de garçons joue du jazz, d'autres jouent avec des cubes de construction (93).

La fête, en elle-même, est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, une organisation qui permet différentes perspectives : « Through a sliver of window between translucent curtains she saw someone pass clearly between blur and blur » (90). Millhauser souligne la clarté de cette perspective qui prend de la distance, en cassant les allitérations en b avec le c du mot clearly, qui résonne ainsi dans la phrase. En regardant de l'intérieur vers l'extérieur, Catherine voit la scène à travers sa propre image : « Through herself she saw brilliant yellowish snow and a yellow-lit lantern » (93). Par conséquent, le récit oscille entre deux mondes opposés, afin de créer l'impression que l'on est suspendu dans un entre-espace, pour lequel la neige fonctionne comme une métaphore.

La neige est malléable, capable de prendre différentes formes, mais seulement pour de brèves périodes. Catherine profite de cette malléabilité pour faire un ange en neige, activité qui fait écho à la technique de la métaphore. Le blanc de la neige nous rappelle le blanc du papier : « Perhaps it would be possible to smell snow. It would be a white, cool, fresh, smell, like the smell of a cool white sheet » (82, c'est moi qui souligne) ; nous pouvons comprendre le mot sheet comme une feuille de papier. Dans la narration, les jeux de neige que nous associons avec l'enfance, sont pris au sérieux et même élevés au niveau esthétique: « Roger and Bill Newmeyer stayed outside sledding hard, over and over again, with a concentration and a seriousness that seemed to [Catherine] beautiful » (90).

Lascène enneigée est présentée comme un tableau.

Everything seemed suspenseful, mysterious-- the blue snow, the deep boot-hollows in the snow [...] It seemed to [Catherine] that everything she looked at was about to change shape suddenly. But it all remained peaceful, suspended, still. And the sledders rushing down the slope were a part of it too, as if their motion were only another form of stillness. (97)

L'espace enneigé évoque des sentiments profonds et divers, sensation qui est incarnée, mais pas tout à fait énoncée par la scène. Nous pensons à « Desert Places » de Robert Frost, et ses deux dernières strophes :

And lonely as it is that loneliness
Will be more lonely ere it will be less--
A blanker whiteness of benighted snow
With no expression, nothing to express.

They cannot scare me with their empty spaces
Between stars--on stars where no human race is.
I have it in me so much nearer home
To scare myself with my own desert places.

La persona poétique chez Frost lie l'étendue enneigée à ses propres sentiments d'isolement. La persona médite sur le sens du mot solitude et la façon dont la scène engendre les sentiments attachés à ce mot. Cette contemplation résonne dans la nouvelle de Millhauser, dans laquelle le mot amour est la source de la méditation.

C'est dans ce cadre que Catherine apprend que les mots sont puissants, voire même violents : « He had moved her away and said those words. She felt violated, betrayed » (« The Sledding Party » 86). L'intimité des mots est sexuelle, la communication devient un viol : « He had pinned her to the sled and put those words inside her, and then he had gone back to the house and left her there with the words inside. [...] She felt as if he had delicately wounded her in some way » (90). Catherine utilise plusieurs termes pour définir sa relation avec Peter Schiller, « They were comrades. They hit it off [...] They got on well together [...] He was not her type » (88), mais elle est bouleversée par ces mots « those words » (87), mots tellement puissants qu'elle n'arrive même pas à se les dire à elle-même. La blessure sexualisée est aussi une blessure qui contamine. La contamination est une catalyse de la transformation. « The words had set her spinning [...] She no longer knew what was going to happen » (97).

Nous notons que Catherine manifeste une relation de « solidarité mystique avec la Lune » (Eliade 100) ; elle la regarde, même avec les yeux fermés : « I was trying to tell whether the moon was out even if my eyes were closed » (83). Cette affinité marque son rite de passage, si nous acceptons que la lune soit liée à la menstruation, qui marque le passage à la maturité pour les femmes. Nous observons également que Catherine se sépare de son groupe d'amis pendant la

majorité du récit, comportement qui est typique des rituels initiatiques, dans lesquels les initiés doivent subir « une rupture [...] de la communauté » (Eliade 98). Cette séparation permet à Catherine de retourner vers la nature (elle se cache dans un arbre) et, d'une certaine façon, « rétablit le contact avec le monde des Dieux et des autres Êtres surnaturels, et participe à leur énergie créatrice » (Eliade 20). Son initiation dans le domaine du sentiment est ainsi un rite de passage : « As she waited, she bowed her head against the cold, as if in prayer » (97) ; c'est un passage spirituel, un moment de transcendance, « in the glow of the floodlight her spirits revived » (97).

D. Clair de Lune : la métamorphose comme transcendance

En parlant des nouvelles « Ballon Flight, 1870 », « Flying Carpets » et « Clair de Lune », du recueil *The Knife Thrower*, textes qui partagent le sujet du vertige, Steven Millhauser évoque une similitude importante : « The ascents in all three stories are expressions of spiritual elevation, of a casting off of earthly or material things » (Chénétiér. *Transatlantica* (2003)). Dans « Clair de Lune », Millhauser revisite l'univers de l'adolescence, et met en œuvre un autre rite de passage : l'expérience magique de l'amour, expression de la transcendance.

Inspiré de la pièce pour piano du même nom de Claude Debussy, pièce qui prend comme source d'inspiration le poème *Clair de lune* de Paul Verlaine, ce texte raconte le voyage nocturne d'un garçon de quinze ans, voyage qui va le mener vers la découverte des sensations et des sentiments profonds. Millhauser rend hommage à Debussy en le citant comme source d'inspiration, et l'influence de ce dernier résonne dans la nouvelle de Millhauser qui traduit la musique de Debussy dans sa propre scène impressionniste. Debussy est remarquable par sa capacité à évoquer les sensations ; la *Suite Bergamasque* a été décrite comme « une recherche de la sensation sonore en elle-même » (Imberty 356). Quant au texte de Millhauser, il s'agit d'une traduction des sensations sonores qui communiquent des sentiments difficiles à mettre sous forme de mots. Nous notons chez Millhauser « une qualité visuelle et sonore qui relie indiciblement la poésie

du détail et la fragilité de l'instant » (Ullmo 100), caractéristique qu'il partage avec Debussy.

Dans l'essai Debussy, poète des eaux : Métaphorisation et corporéité dans l'expérience, Francesco Spampinato relève une association essentielle entre « l'anamnèse (mémoire du corps ; source, parce que synesthésique, de toute métaphorisation possible, verbale autant que musicale) et [...la] production d'images [...] dans la musique de Claude Debussy » (13). Le corps est le lieu de convergence des sensations, un espace synesthésique (« the fierce whiteness seemed hot »). Dès le premier paragraphe, l'expérience sensuelle de la nuit éclate le corps : « back, head, tendon, skin, neck, jaw, eyelids, eyes » (131). Le corps tremblant (« trembling eyelids » (131), « quivering » (138)), communique la fragilité du moment. Dans le « Clair de Lune » de Millhauser, l'intensité de l'espace se manifeste dans les adjectifs et les noms sensuels : des couleurs profondes et intenses (« deep blue », « sorcerer blue », « fierce whiteness ») (133) et des odeurs vives (« grass-smell and leaf-smell, of lilac and fresh tar » (133)).

La lune de Millhauser est « la lune aux pouvoirs métamorphiques » (Ullmo 111), dont la lumière est oppressante : « My room was filling up with moonlight [...] I felt a heaviness in my chest, an oppression » (132). La lumière de la lune est comme un objet tangible, fait de substances à la fois solides et malléables : « a broken bar of moonlight [...] bent halfway along the linoleum before stopping in shadow » (137). Cette lumière solide trace les contours de l'espace liminal de l'adolescence.

Si nous relevons une affinité entre Catherine et la lune dans « The Sledding Party », ici la complicité est démultipliée : il y a quatre filles qui jouent dans le clair de lune.

Sur le plan individuel comme sur le plan collectif, le rituel, comme le langage sert à 'mettre à part' et mettre au secret—c'est l'étymologie du mot secret, ce qu'on secrète ou qu'on excrète, la chose qu'on met à part. (Lemaire 4)

En effet, le match de « Wiffle ball » se déroule dans l'espace cloîtré du jardin, derrière la maison. Les filles sont transformées par la nuit : « In the moonlight

they were wearing clothes I had never seen before [as] if they were in a play about boys » (135). Les vêtements marquent un élément du rite de passage important. Dans son étude *L'adolescence et ses « rites »* de passage, Joël Gendreau signale l'importance des « vêtements et look plus ou moins secret » (44) pendant la période d'initiation. Le narrateur, chez Millhauser, reconnaît ce symbolisme : « The girl-boys excited and disturbed me, as if I'd stumbled into some secret rite » (135, c'est moi qui souligne). Malgré son aspect ludique, ce rite, comme tout rituel de passage, est pris au sérieux, « The girls took their game seriously » (135).

« Clair de lune », comme conte d'initiation, demeure dans un « temps de rêve » (Eliade 31) pendant lequel le temps est suspendu. Millhauser encadre la scène pour communiquer le suspense de l'expérience esthétique :

[F]ramed by concrete walls and the slab of upper road, a darker and greener world : a beckoning world of winding roads and shuttered houses, a green blackness glimmering with yellow spots of streetlamps, white spots of moonlight. (134)

Les rues vides augmentent l'impression de suspension et le passage est largement caractérisé par des objets statiques : « In an open empty garage I saw cans of moolit paint on a shelf, an aluminum ladder hanging on hooks, folded lawn chairs » (133, c'est moi qui souligne). Les objets sont figés dans des postures de repos.

Par contraste, la musique de Debussy est pleine de mouvements, et dans sa pièce « Clair de lune », l'ouverture musicale est marquée par la notation andante très expressif, un tempo modéré que nous retrouvons chez Millhauser. La promenade nocturne du narrateur commence en douceur « Oh, I knew where I was going, in the warm blue air with the little flutters of coolness in it » (133). L'indication tempo rubato nous amène vers un rythme fluctuant dans la pièce de Debussy, un rythme que Millhauser exploite. Tempo rubato est un « mode d'exécution qui consiste à décaler légèrement le rythme de la mélodie en retardant certaines notes, en en précipitant d'autres, tandis que l'accompagnement demeure

strictement mesuré' (Pinch. Mus. 1973) »⁵⁶. C'est-à-dire que l'artiste joue à sa manière, et ainsi marque la pièce avec des émotions qui lui sont propres. Millhauser appuie sur la tension qui monte : « high, trembling roadbed » (134), « hard and sharp », « sudden face » (135). L'hypallage de cette dernière phrase déplace le mouvement associé au rythme vers l'objet, technique qui illustre la notion d'écoute empathique associée à l'œuvre de Debussy. « [D]ans l'écoute empathique proposée par [François] Delalande, le sujet ne fait plus de différence nette entre l'œuvre comme objet externe et la sensation vécue lors de sa réception » (Roy 486). La tension est engendrée par le match de wiffleball dont notre narrateur est à la fois témoin et participant. Ce passage est caractérisé par le champ lexical du mouvement vif : furiously, jumpy, whirled, racing, mouvement qui se termine en crescendo de rires :

She glared up at me and cried "safe by a mile!" and broke into wild laughter. Then Jeanie began to laugh, Marcia and Bernice burst out laughing, I felt something give way in my chest and I erupted in loud releasing laughter. (136)

Millhauser varie le rythme après ce crescendo en baissant et redescendant les mouvements : « Sonia [...] pushed a fallen sleeve of her sweatshirt above her elbow » , « we all followed her up the back steps » « keep it down [...] she whispered raising her eyes to the ceiling » (137, c'est moi qui souligne). C'est Sonia qui dirige la musique à ce stade de la narration avec le mouvement cadencé de ses jambes (« gentle swinging », « swinging back and forth », « her calves moved back and forth » (138)).

Entre pesanteur et grâce, l'écriture, chez Millhauser, semble de la même façon évoluer selon un jeu de poids et contrepoids [...] : elle est balancement à l'image [...] des jambes de Sonia dans « Clair de Lune », cette nouvelle de l'entre-deux qui semble battre au rythme du désir—un désir qui n'en a encore pas le nom, mais qui brûle de faire voler en éclats le temps de l'innocence. (Roudeau 25)

⁵⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/Rubato>

Le rythme des mouvements fait écho à Debussy, et fait aussi écho à la tension narrative qui ne cesse de monter. « [La] création [artistique est] fondée sur le primat accordé à l'affectivité, à la volupté de la sensation, en un mot au plaisir du texte (que ce dernier soit musical ou littéraire). Cette conception de l'engagement artistique repose notamment [...] sur une redéfinition des formes » (Vincent 312). Millhauser, comme Debussy avant lui, met en relief le plaisir du texte, en mettant l'accent sur les sensations qui se manifestent dans la tension. Ainsi, la tension incarnée par les mouvements de Sonia arrive à un crescendo qui touche, littéralement, le narrateur : « there was a tension in her arms that I could feel in my own arms, a tension that rippled up into her throat, and suddenly she burst out laughing » (138). L'expérience de l'amour est caractérisée par une sensation qui augmente : « I felt bound in the dark blue spell of the kitchen [...] silence that seemed to be filling up with something like a stretching skin, somewhere a quivering » (138). Dans ce moment de suspension, nous sentons une transformation sur le point de se produire ; une peau tendue est une image de la métamorphose physique. Une peau tirée est aussi un tambour, un instrument pour donner le rythme. L'expérience de l'amour est traduite comme une métamorphose merveilleuse, effectuée par la lune : « under the drifting-down light of the moon, under the white blue light that kept soaking into things, dissolving the day-world, a new shape had been released » (139, c'est moi qui souligne). La fluidité de la lumière de la lune nous rappelle les sonorités fluides de Debussy, sons qui engendrent le pouvoir de l'osmose.

Nous observons, chez Debussy, un ton d'ambiguïté qui flotte entre la beauté et la tristesse (Samson 490), ton que Millhauser reprend. Il y a une certaine nostalgie d'une enfance perdue puis retrouvée avec les rires explosifs : « loud releasing laughter, the laughter of my childhood » (136). Cependant, le plaisir associé à ce rire est également douloureux : « my ribs hurt and tears burned my eyes » (136). Le moment de l'initiation se déroule dans un espace ambigu, entre deux tons : « Somewhere between "farewell" and laughter » (139).

Vers la fin de la pièce de Debussy, nous remarquons l'indication musicale *calmato* qui marque un rythme de tranquillité, une tranquillité qui est traduite par la légèreté chez Millhauser : « I felt a new lightness, as if an impediment to breathing had been removed » (140). Millhauser évoque aussi la musique qui est

l'inspiration de son oeuvre (« The moonlit path of black notes on the page of a music book ») combinant ainsi l'expérience musicale et les événements du récit. Le « Clair de lune » de Debussy se termine avec l'indication « morendo jusqu'à la fin » ; Millhauser représente cette diminution tout en attirant l'attention sur la solidification de l'expérience, soulignant la nature essentielle de la sensation.

Under the high trees the moonlight fell steadily. I could see it sifting down through the leaves. All night long it had fallen [...] I had the sensation that I was expanding, growing lighter and lighter. (141, c'est moi qui souligne)

Debussy était fasciné par les pays orientaux, fascination qui se manifeste dans ses compositions comme des atmosphères oniriques et énigmatiques (Cao 66). Les dernières phrases du conte de Millhauser font écho à ces atmosphères :

I walked carefully forward above the trees, taking light steps that sank deep, then climbed a little higher, till catching a breeze I felt myself borne away into the blue countries of the night. (141)

« Dream and imagination are nothing but acts of transcendence, since they carry us beyond the limits of immediate sensation » (Millhauser. *Transatlantica* (2003)). Light steps [sink] deep : la liberté de l'imagination est « radicalement sérieuse »⁵⁷. Le « Clair de Lune » de Millhauser est un hommage au pouvoir de la fiction, et à l'art en général, dans le but de nous transformer, de nous connecter à de nouvelles sensations, de nous redonner une vision perdue par l'habitude, et, surtout, de nous faire nous transcender.

E. La Méta-Métamorphose d'Alice

Millhauser s'inspire d'Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll pour sa nouvelle « Alice, Falling » ; l'hypotexte de Carroll prend pour sujet le passage de l'enfance au stade adulte et trace ainsi le voyage d'Alice dans sa découverte d'une

⁵⁷ Millhauser, Steven. Interview avec Marc Chénétier. *Transatlantica*. (2003). <http://transatlantica.revues.org/562>

identité en transition. Le sujet de la métamorphose carrollienne se retrouve dans toute l'œuvre de Millhauser, qui, à travers ce dialogue intertextuel, explore des thématiques variées, liées à la métamorphose.

Le texte d'Alice est symptomatique du regret que Carroll a éprouvé de sa propre enfance perdue : « an insurmountable barrier of nostalgic regret for the “eager enjoyment of Life that comes only in the happy hours of childhood” (Carroll), and the forelorn emphasis lies on that one word “only” » (Coveney 331). Les heures heureuses, qui définissent l'enfance de Carroll, et la transition bouleversante vers l'adolescence, puis le stade adulte, sont les sujets de son texte. En parodiant la littérature issue du monde de l'enfance, il illumine l'expérience de l'enfant Victorien, critiquant la séparation stricte entre le monde imaginaire de l'enfant et le monde de l'adulte, d'une réalité banale.

Le genre de la parodie exige que l'hypertexte, « Alice, falling », ne se serve pas de l'enfance comme matériau, mais bien de l'œuvre Alice au pays des merveilles. C'est pour cette raison que nous ne retrouvons pas chez Millhauser les mêmes sentiments nostalgiques liés à une perte de l'enfance, sentiments que nous trouvons dans l'hypotexte. Cela veut dire que nous ne sommes plus dans un univers qui décrit la transition entre le stade de l'enfance et le stade adulte, et qui peut se manifester comme préoccupation culturelle ; mais ici, l'enfance, comme « le tunnel infini », fait partie d'un tableau figé. L'esthétique de l'œuvre originale doit être considérée car « l'art recourra nécessairement à l'artifice » (Chénétier Steven Millhauser 64).

La « chute » d'Alice, telle qu'elle figure dans le texte de Carroll, couvre plus ou moins deux pages, mais il faut aussi considérer les références à la sœur et à l'avenir d'Alice, un passage d'une page et demi dans le texte original. Nous retrouvons dans « Alice, Falling » un vrai recyclage du texte qui, parfois, penche vers le plagiat : plusieurs phrases sont reprises verbatim dans le texte de Millhauser. Cela dit, le texte d'« Alice, falling » est beaucoup plus long que celui de Carroll : près de dix-huit pages. Par conséquent, la chute est plus lente, et se manifeste comme une sorte de suspension. Nous pouvons dire que le texte d'« Alice, falling » représente la chute d'Alice sous forme de tableaux. Si nous considérons la chute d'Alice dans le texte de Carroll comme une métaphore de la construction de l'identité, le texte de Millhauser, en ralentissant la chute, se

focalise sur la création de la métaphore et les façons dont elle fonctionne. La crise d'identité d'Alice enfant, devient la crise esthétique d'Alice, objet artistique.

« In those poignant lines of Alice's awakening, we feel the work turn towards unfulfillment and very obviously toward death » (Coveney 331). Chez Carroll, comme chez Millhauser, le passage entre l'enfance et le stade adulte est hanté par la mort. Pour les deux artistes, cette transformation signifie la perte de la capacité à imaginer. Chez Carroll, la mort symbolique de la maturité est marquée par une perte de l'innocence, qu'il lie à la découverte sexuelle, qui prédit le rôle de mère qu'Alice va occuper dans sa vie d'adulte. Ainsi, dans *Alice au pays des merveilles*, le voyage d'Alice peut être lu comme une allégorie qui suit une sorte de cycle de la grossesse : « she is father getting down the hole, a foetus at the bottom, and can only be born by becoming a mother and producing her own amniotic fluid » (Empson 350). Pour Millhauser, la sexualité est un moyen d'exprimer la relation complexe entre le texte et le lecteur ; l'acte esthétique est un acte sensuel, et, donc, la découverte de la sexualité se manifeste de la même façon que la découverte artistique. Dans « *Alice, falling* », la chute (pénétration), ou la transition en elle-même, est le sujet du récit parce qu'elle suggère l'expérience esthétique. Roland Barthes dans son essai *Le plaisir du texte* dit que « c'est l'intermittence [...] qui est érotique [...] » (19). Si nous considérons la transition inachevée comme intermittente, la chute d'Alice, dans « *Alice, falling* », connote cet érotisme littéraire.

If only, Alice thinks to herself suddenly, I could let myself go! If only I could let myself fall: For she feels, in her falling, a tension, as if she is holding herself taut against her fall. But a true fall, Alice thinks to herself, is nothing like this: it's a swoon, a release, it's the tugging at a drawer that suddenly becomes unstuck. Alice, as she falls, is tense with alertness [...] Her fall is the opposite of a sleep: she has never been so awake. But if I were truly falling, Alice thinks to herself, then I would let myself go, myself go, myself go.
(168)

Alice pense au conditionnel, temps du désir et de l'insatisfaction. Elle contraste les sensations que provoque cette chute tendue avec les sensations provoquées par une pâmoison (swoon), chute caractérisée par l'extase qu'on lui attribue. Ici, la

chute ne provoque pas le plaisir associé à la pâmoison. Le malaise d'Alice (« tense with alertness ») est significatif d'un « texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui) » (Barthes *Le plaisir* 25). Le mot tension nous rappelle la tension narrative. Le malaise et l'ennui d'Alice sont des reflets du malaise et de l'ennui du lecteur, qui peuvent être provoqués par la lecture d'une œuvre de jouissance.

La crise de l'enfant/artiste, évoquée dans le texte de Millhauser, est mise en évidence grâce à deux notions opposées mais complémentaires : le mouvement (la transition et donc la métamorphose) et le figement (la suspension et le suspense). La parodie comme technique littéraire illustre cette double notion. Le texte de Millhauser évoque un tableau absent du texte original, une absence qui est mise en relief. « There is no illustration of Alice falling, and so we must imagine the Tenniel drawing. » (173) : la voix narrative, en employant le pronom *we*, implique le lecteur, le guide dans l'acte de remplir les vides du texte. Le titre, « Alice, falling », évoque un autre double mouvement : l'usage du participe présent qui fonctionne comme adjectif, suggère le mouvement, alors que le titre même est une phrase incomplète dans laquelle le verbe est omis, et le sujet, défini seulement par sa chute, flotte donc dans la phrase.

Œuvre qui explore l'acte de lire, « Alice, falling » est un texte qui avance non seulement horizontalement à travers l'enchaînement des pages, mais aussi verticalement par la chute d'Alice qui fait écho à la descente des yeux du lecteur dans l'acte de lire. L'usage du temps présent nous donne le sentiment d'un mouvement interminable et de lenteur, sentiment accentué par les multiples listes. « Our reading is hypnotically slowed, in much the same way Alice's tumble down the rabbit-hole is slowed [. . .] for the sake of better digestion of sights and sensations, so that her descent (and ours down the page) becomes hovering » (Saltzman « Archives » 58). Une lecture qui flotte, et qui nous rappelle la contemplation d'un tableau ; ainsi, le regard du lecteur fige Alice dans sa chute. Alice en train de tomber devient pétrifiée par l'imagination du lecteur. « Pictured in the act of falling, Alice remains motionless; she is fixed forever in her fall » (« Alice Falling » 173). En isolant la chute d'Alice dans un tableau linguistique, le texte « Alice, falling » sépare ouvertement l'expérience de la chute de son

contexte, et par conséquent, l'existence de la chute d'Alice comme objet d'art est accentuée.

Dans l'hypotexte *Alice au pays des merveilles*, nous sommes déjà confrontés aux problématiques linguistiques et à la problématique de l'interprétation. « Alice cherche sans cesse à s'assurer du sens des mots et de son être » (Marret 83). Le malaise linguistique chez Carroll est lié aux questions d'identité ; le sentiment d'un manque d'identité stable est le résultat de la mutabilité de la langue. La façon dont Alice comprend les notions existentielles dépend donc du langage : le monde des mots et non pas le monde des choses. Cette opposition est revisitée dans « *Alice, falling* ».

"Fancy if all labels meant something else, so that you never knew what you were going to eat. Please, Miss, would you care for more buttered toast? And out comes toast and dumplings. But that isn't what I mean exactly." Alice is no longer certain what she means, exactly; when she looks up she can see the cupboard vanishing into the dark. As she falls past another cupboard, she manages to place the bottle inside. At the last moment she realizes that the label is still not right, since the bottle is now empty. But Alice thinks to herself as the cupboard rises into the dark, it isn't as wrong as it was before.
(171)

Le mot *cupboard* est répété trois fois, mais malgré son étymologie étrange, n'est jamais mis en question dans l'extrait. Ainsi la tangibilité des placards (comme celle du tunnel), a été naturalisée, ou banalisée, par voie de la familiarité : « the mysterious shaft or vertical tunnel through which she is falling begins to feel familiar to her, with its cupboards, its shelves » (164, c'est moi qui souligne). La familiarité des objets devient, ici, oppressive. « Alice feels a sudden revulsion: the tunnel walls oppress her, the cupboards bore her to death » (172). L'étrangeté est marquée par la distance : plus Alice tombe, plus la notion de monde réel se fane « the upper world grows shadowy and strange » (164). Cette défamiliarisation du monde, qui se manifeste dans les nombreuses questions que se pose Alice, prend pour métaphore le rêve.

It occurs to Alice that she's of course dreaming [...] Soon she will wake up and the tunnel, the cupboards, the maps, the mirror, the jar of raspberry jam,

all will vanish away, leaving only the bank of sun-patched shade, the sunny field, the distant farmyard. But suppose, Alice thinks to herself, the bank too is a dream? (169)

Le monde du rêve, devenu étrange, est surtout une (re)vision d'un monde banalisé, rempli de choses habituelles comme des placards, des cartes, des miroirs. « [L]e rêve fait parler tout ce qui en moi n'est pas étrange, étranger » (Barthes *Le plaisir* 95). Par conséquent, les questions d'identité singulière posées dans l'hypotexte de Carroll sont transformées en questions de perception et d'interprétation dans le texte de Millhauser, dans lequel le rêve singulier est transformé en rêves pluriels, enclavés les uns dans les autres : « There are four dreams of falling [... and] Alice is therefore caught in a circle of dream-falls » (173-174). Les manifestations des multiples dédoublements sont symptomatiques des nombreuses possibilités d'œuvres/lectures : « Alice imagines a series of Alices, each dreaming the other, stretching back and back, farther and farther, back and back and back and back » (169). Cette évocation d'un espace infini nous rappelle la première illustration d'Alice faite par John Tenniel. « [The drawing is] part of a series of circles within circles, enclosures within enclosures, suggesting the self-containment of innocence and eternity » (Auerbach 335). D'une manière similaire, Millhauser utilise le tableau pour évoquer un espace interminable. En voici un exemple :

A long, low hall lit by a row of oil lamps hanging from the ceiling. A row of many doors, evenly spaced, all around the hall. In the middle of the hall a small three-legged table made of glass: a tiny gold key lies on top. On the right-hand wall, a dark red curtain hanging to the floor. Behind the curtain, but not yet visible, a small door about fifteen inches high. Behind the small door, a garden of bright flowers and cool fountains. In the left-hand wall, rear, an opening: the entrance to a dark corridor or passage. The long passage leads to an unseen heap of sticks and dry leaves. Above the heap, a shaft, well, or vertical tunnel, stretching up into blackness. (179)

La voix passive insiste sur le côté descriptif, et la stase du tableau figé est évoquée par les ellipses des verbes : sur neuf phrases, on en compte six dans lesquelles le verbe (ou l'auxiliaire) est supprimé. De plus, cinq phrases sur neuf débutent par

des compléments circonstanciels, et le groupe verbal est donc suspendu jusqu'à la fin de la phrase. La notion de visualisation est accentuée par le mélange de références au visible (les noms concrets, les adjectifs détaillés), et à l'invisible (but not yet visible, unseen, blackness). Nous pouvons visualiser un tableau qui implique l'infini par la diffusion du regard dans l'espace : l'œil va de the hall vers the wall, the dark curtain, puis behind the curtain, but not visible, a small door et behind the small door, a garden. Les lignes verticales, suggérées par les mots comme hall, row, corridor, shaft, well, vertical tunnel, tirent le regard vers l'infini. L'accent mis sur le choix des mots (corridor or passage/ shaft, well or vertical tunnel), souligne la notion de forme et non pas celle de fonction. La répétition de structures des phrases et les compléments circonstanciels de lieu, qui dominent les phrases, donnent l'impression d'un espace interminable.

Nous retrouvons ce même style plusieurs fois dans le récit de Millhauser. Dans le tableau imaginé de la chute d'Alice, tableau qui suggère le mouvement de la chute, les phrases sont souvent passives, évoquant la stase de l'action, mais le verbe est présent dans chaque phrase.

[Alice's] long hair is lifted away from her face on both sides; her wide dress billows. Her elbows are held away from her sides and her forearms are held before her, at different heights; the fingers of the lower hand are spread tensly, the fingers of the upper hand are curved as if she's playing an invisible piano. Under her black eyebrows her eyes are wide and brooding. The creases of her pinafore are indicated by several series of short parallel lines.

173

Cet extrait représente le paradoxe d'une chute figée, communiquée par l'utilisation de la voix passive, avec les mots qui ont une connotation de mouvement et d'espace: lifted, billow, spread. Les compléments sont plutôt déplacés à la fin des phrases, ce qui met en relief l'objet, Alice, et son mouvement dans le vide.

Millhauser illustre le fait que l'expérience subjective du lecteur est un espace dans lequel les possibilités infinies de la lecture demeurent. Le dernier passage du texte de Millhauser s'ouvre sur un autre tableau qui contient ses propres histoires.

A painting in a carved gilt frame: in a parlor window-nook a woman with her hair parted in the middle is sitting in an armchair [...] the room is dark

174

brown, but sunlight pours through the open window; in the yard stand blossoming apple trees; through the trees we see glimpses of sun-flooded field; a brown stream, glinting with sunlight, winds like a path into the shimmering distance, vanishes into dark wood. (181)

Cet espace figé expose, néanmoins, sa nature organique (blossoming apple trees, sun-flooded field). Le regard du narrateur, qui s'allonge dans l'arrière-plan, nous amène vers un infini vivant. Paradoxalement, ce texte de suspense insiste sur la continuité du texte : « Once she starts to fall, [Alice] can never stop falling » (174).

Il n'est pas surprenant que Millhauser, parodiste, ait choisi le monde des merveilles d'Alice, « monde de la décomposition créatrice ; monde aussi où chacun se nourrit de l'autre et le transforme en sa propre substance » (Diderot cité dans Brunel 64), comme source d'inspiration. La parodie est une sorte de parasite parce qu'elle se nourrit des autres textes. Dans le texte de Carroll, Alice se transforme par une relation similaire : manger ou boire. L'acte créatif, métaphorisé par l'action de boire ou de manger, est un acte violent car il est parasitique, voire même cannibalistique. Marc Chénétier qualifie les relations que Millhauser établit avec ses hypotextes de « cannibalisation[s] d'un récit archétypal » (Steven Millhauser 17). Les motifs du cannibalisme se manifestent dans Alice au pays des merveilles, à travers la relation entre Alice et son chat Dinah, personnification de la faim cannibalistique d'Alice (Auerbach 338). La consommation de la nourriture est une métaphore de la communication verbale, et la nourriture au pays des merveilles communique, elle-même, par des phrases explicites, drink me ou eat me, exposant une complicité entre celui qui mange et ce qui est mangé, une complicité que nous retrouvons dans la relation entre le texte et le lecteur. Les changements effectués par l'ingestion des éléments sont donc liés directement à la consommation, métaphore de la communication entre le texte et le lecteur, et au pouvoir transformateur de la lecture. En conséquence, dans « Alice, falling », l'acte de grandir est devenu l'acte de lire, notion exprimée explicitement dans le texte de Millhauser : « In the brightness a darkness forms: the tunnel is a shadow cast by a sunny day. May we perhaps think of a story as an internal shadow, a leap into the dark? » (179). Le tunnel qui engloutit Alice est donc le trou noir de l'espace narratif (Fowler).

A l'instar de l'Alice de Carroll, qui parle à deux voix, comme beaucoup d'autres Victoriens parmi lesquels nous comptons Dodgson-Carroll (Emspon 336), l'Alice de « Alice, falling » est un personnage qui incarne deux sphères. L'Alice de Millhauser a des gestes d'enfant, mais s'exprime avec des mots d'adultes. Dans le texte de Carroll, Alice exprime l'inutilité de pleurer : « Come, there's no use in crying like that » (12) ou « You ought to be ashamed of yourself [...] to go on crying this way » (14). Voici l'extrait de Millhauser:

Alice, glancing down, sees a curious sight: in the air directly under her chin there are three tears, falling as she falls. For a while she watches the tears, pressing her chin against her neck and frowning down to see them; then she lifts out the handkerchief in her pinafore pocket and carefully wipes away the tears, as if she is erasing them. (175)

Les expressions de l'Alice de Carroll sont traduites en tableau dans « Alice, falling », et ainsi Millhauser enlève les larmes d'Alice de leur contexte narratif, vidant la scène de tout sens prescrit. Or, Millhauser demande au lecteur de participer à la construction du sens. « Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perdent, toutes les citations dont est faite l'écriture. L'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination » (Barthes Mort 66). L'effacement des larmes symbolise leur appropriation par Alice, dans une position de lecteur implicite, qui arrive à les manipuler dans son propre espace narratif. Ainsi, l'espace narratif n'est jamais fixe, mais en métamorphose constante, produit des interactions multiples entre auteurs, textes, et lecteurs.

Deuxième Partie : **L'œuvre Organique**

Qu'est-ce qu'une œuvre organique ? C'est presque un paradoxe, mais c'est aussi une idée qui caractérise l'œuvre de Millhauser. Pour donner une explication, nous prendrons en considération les deux définitions suivantes du mot organique : « 1. Relatif aux organes, aux tissus vivants, aux êtres organisés ; 2. Qui est inhérent à la structure, à la constitution de quelque chose. Qui relève d'un corps » (Larousse). Une œuvre organique est à la fois, une entité vivante autonome et une composition de micro-organismes : « [l'] ensemble des parties formant une unité organique » (Larousse). Le mot vivant est ambigu étant donné qu'il a un double sens, à la fois propre et figuré, et le dictionnaire répond à cette ambiguïté par une définition assez large du mot : le mouvement est essentiel pour qu'une œuvre d'art puisse être considérée comme vivante par définition (Larousse). Ainsi, les mouvements tels que l'évolution et le changement sont des preuves de la vivacité, et ces types de mouvement peuvent être considérés comme des caractéristiques d'une œuvre organique.

Cette analyse trouve son origine dans la métamorphose d'Emerson, philosophie inspirée par l'observation des métamorphoses biologiques. Nous identifierons, dans un premier temps, les images de la végétation qui attirent l'attention du lecteur sur la transformation naturelle. Au centre de cet examen se trouve le jardin, figure qui incarne la métamorphose biologique. Nous nous intéressons ici à la manière dont Millhauser utilise le jardin comme métaphore de l'œuvre organique, et la façon dont il renouvelle cette image qui porte avec elle un symbolisme très riche.

Si Millhauser profite des images naturelles pour mettre en scène l'œuvre organique, sa fiction recèle également des images surnaturelles. A partir d'une végétation réaliste, Millhauser construit des mondes merveilleux : des lieux remarquables par leur végétation excessive ou sur-naturelle (« le corps d'Amérique est un corps excessif » (116) nous dit P-Y Pétillon) et leur paysage métamorphique où des formes disparaissent pour en laisser émerger d'autres. Nous approfondirons notre analyse en examinant les transformations textuelles, en nous focalisant sur les contes qui nous présentent une histoire en transformation perpétuelle. Notre objectif est de retrouver l'origine de la métamorphose textuelle,

son germe esthétique, puis sa progression jusqu'à sa fin éventuelle, notant toujours les implications métatextuelles de ces transformations. Nous concluons cette partie avec un examen des transformations métatextuelles : comment la fiction peut-elle transformer l'auteur, le lecteur et le monde ? Telle est la problématique que nous aborderons dans notre chapitre final.

Chapitre 5 : L'œuvre comme organisme

La végétation prolifique est l'une des métaphores principales de l'œuvre organique, et le jardin fait partie des images de végétation les plus récurrentes dans l'œuvre de Millhauser. Cependant, pour montrer à quel point la fiction est fertile, Millhauser ne s'arrête pas à la vitalité naturelle incarnée par des images telles que le jardin, la forêt, ou le verger. Les objets, organiques comme inorganiques, qui figurent dans les textes millhauseriens, prennent vie et, de cette manière, Millhauser transforme le naturel en surnaturel. Le tableau vivant est l'une des figures merveilleuses les plus exploitées dans la fiction de Millhauser et est utilisé comme métaphore littéralisée pour exprimer la vitalité de l'art. Enfin, Millhauser explore le rôle central de la communication transformatrice entre les textes, entre l'artiste et son œuvre, entre le texte et le lecteur, illustrant la façon dont toute expérience esthétique est une expérience en mouvement qui fait partie d'un réseau d'expériences qui construisent notre vie.

Nous considérons l'œuvre de Millhauser comme organique, composée de fictions en métamorphose qui accentuent leur propre transtextualité, technique qui met en évidence l'idée que les fictions individuelles font partie d'un corps littéraire trans-culturel et trans-temporel. Il faut noter également que la notion d'œuvre organique se manifeste comme thème récurrent dans le corpus de Millhauser, et que ce concept est en conséquence une figure de l'autoréflexivité de sa fiction.

A : Les jardins fictifs de Millhauser

Transculturel comme trans-temporel, le jardin est un véritable langage universel. Très tôt dans l'histoire de la communication écrite, le jardin se manifeste non seulement comme un espace physique qui sert de source de nourriture, mais aussi comme un symbole complexe. En tant que signe de richesse et de fécondité, ce lieu est une métaphore du Paradis tel qu'il est représenté dans *L'Épopée de Gilgamesh* du XVIII^e au XVII^e siècle avant Jésus Christ (McIntosh 4). Dans *Le livre des morts des Anciens Égyptiens*, le jardin apparaît comme un signe de fortune, associé à la bénédiction divine.



Le tableau ci-dessus dépeint l'officier Nakht et sa femme Tjuiu en train de vénérer Osiris, Roi du paradis, et Maat, la déesse de la vérité. Nakht et Tjuiu semblent être à leur domicile terrestre, un espace avec une maison et une mare artificielle entourée d'arbres, un jardin. Une grappe de raisins, située dans le carré de ce jardin terrestre, s'étend vers Osiris et ainsi lie le monde mortel au paradis. La couleur verte du visage d'Osiris symbolise son association avec la germination et la prolifération végétale.

Ainsi, au moins depuis le XVIIe siècle avant Jésus Christ, le jardin et ses avatars incarnent l'utilité, l'esthétique et la symbolique. « Gardens too have many names: grove and paradise, park, landscape, wilderness and orchard » (Thacker 9). De ce fait, la notion de jardin comme espace et comme symbole est fluide tout en étant une idée assez concrète pour être transférable de culture en culture et d'époque en époque. Commençons cette étude avec quatre œuvres, « The Eighth Voyage of Sinbad », « An Adventure of Don Juan », « The King in the Tree » et « The Princess, the Dwarf and the Dungeon », dans lesquelles les valeurs symboliques du jardin prennent une place centrale. Pour compléter cette analyse, nous présenterons une lecture de la nouvelle « The Dream of the Consortium » qui offre une vision transformée du jardin tel que nous le connaissons. Nous employons le mot place en références aux jardins dans les deux sens du terme : le jardin est à la fois un espace physique dans lequel on cultive des organismes

⁵⁸ Book of the Dead, "Papyrus of Nakht: Worshipping Osiris" (1336-1294 B.C.). ©Trustees of The British Museum, Courtesy AFA. <http://www.artsmia.org/eternal-egypt/object-book-of-dead.html>

vivants et une métaphore, un déplacement du sens⁵⁹. Dans la fiction de Millhauser, ces deux sens s'entrecroisent. Les jardins qu'on y trouve sont toujours en mouvement : ils s'étalent, ils se transforment, ils poussent à l'intérieur comme à l'extérieur. Millhauser explore l'élasticité de cette métaphore universelle afin de montrer la nature prolifique de la fiction.

Dans « The King in the Tree » et « The Princess, the Dwarf and the Dungeon », Millhauser reprend et transforme les valeurs symboliques du jardin issues de la période médiévale, où cet espace est lui-même une réinterprétation chrétienne du locus amoenus d'Ovide (Zalamea 92). Le hortus lundii, ou jardin des plaisirs, est un espace naturel certes, mais finalement cloîtré et donc artificiel. C'est un lieu délibérément isolé de la vie qui l'entoure, un espace privé dans lequel les métamorphoses peuvent prendre place. Dans les textes de Millhauser les barrières des jardins sont évoquées systématiquement, ce qui a pour effet d'insister sur le jardin comme espace privé dans lequel il faut entrer : « [A] narrow door opened into [the Queen's] walled garden » (« The King » 213) ; « we came at last to a grove of fruit trees, beyond which rose the garden wall » (« The King » 214) ; « The walls [of the Princess's garden] were higher than her head » (« The Princess » 136). Cet espace clos attire simultanément le regard sur deux dimensions : le centre et la périphérie, ce qui souligne par conséquent un contraste entre l'extérieur et l'intérieur. Le seuil de l'hortus lundii est rendu visible, et même ouvertement marqué. Le passage de l'espace situé entre l'extérieur et l'intérieur du jardin doit donc être explicitement ressenti (Aben 36) parce que le seuil est un symbole de la transition et de la transcendance.

Dans « The King in the Tree » une brève hésitation sur le seuil du jardin préfigure l'avancement de l'intrigue menée par le dialogue entre les personnages au cœur de cet espace. Une conversation importante entre Thomas et la reine se réalise de cette façon : « We met at the wicker gate of the King's garden. I opened the gate for her and led her past beds of white and red roses » (178). Plus tard dans l'histoire, cette situation se répète mais avec Brangane, la dame d'honneur de la reine : « We met at the King's garden, in the shadow of the wall. I opened the wicker gate for her and led her to the turf bench » (188-189). L'entrée du jardin de

⁵⁹ « Dans le sens que lui donne Lacan, la métaphore est un déplacement du sens, qui fait jaillir un sens nouveau » (Rabinovitz 45).

la reine est encore plus marquée que celle du roi par, non pas portail, mais porte voûtée. « “The Queen wishes to see you in the garden.” These were the hushed words breathed at me by Brangane as I came upon her in the shadow of the arched doorway opening from the great hall to the steps leading down to the courtyard » (225). Comme l’histoire elle-même, les étapes qui définissent l’entrée du jardin de la reine se complexifient, s’inscrivant dans une écriture en mouvement :

A WALK IN THE GARDEN. One sunny afternoon the Princess, who had been walking in the courtyard, dismissed her ladies-in-waiting at the garden gate and entered her garden alone. The walls were higher than her head; paths of checkered stone ran between beds of white, red, and yellow flowers; at one end stood a small orchard of pear, apple, quince, and plum trees. In the center of the garden, surrounded by a tall hedge with a wicker gate, stood the Princess’s bower, shaped like a pavilion and composed of trelliswork covered with vines. The Princess, in her azure tunic and her heart-shaped headdress, walked with bowed head among the fruit trees [...] At the central hedge, she hesitated and seemed to listen. (136)

L’expression est caractérisée par une accumulation marquée par des points-vigules et par des listes d’adjectifs. La proposition relative, utilisée presque de manière obsessionnelle dans ce conte, sert d’expansion nominale ; le sujet s’amplifie et se diversifie au fil de l’énoncé. Composé de phrases au style périodique qui laissent pressentir la fin de l’énoncé, tout en soignant les allitérations qui construisent un motif sonore, cet extrait se développe à la manière d’une pièce musicale, permettant à l’action de fleurir au bout de la phrase.

The experience of transition created by a threshold can either be sudden, as when one unexpectedly stumbles upon an urban garden in the depths of a city or gradual, as in the case of great country estates with their long approach avenues and imposing gateways. (McIntosh 8)

Dans son interview avec Marc Chénétier, Millhauser explique la façon dont il perçoit le processus de l’écriture fantastique. « There are essentially two ways of presenting the fantastic in a story. You can begin in the everyday, familiar world and move gradually in the direction of the unfamiliar, so that the reader can barely detect where the line is crossed, or you can introduce the fantastic suddenly and

eruptively » (Transatlantica, 2003). L'entrée dans un jardin n'évoque-t-elle pas alors l'expérience d'entrer dans une œuvre de fiction ?

Dans un premier temps, les jardins millhauseriens apparaissent comme des refuges ou même des Paradis⁶⁰ pour les personnages. Dans « The King in the Tree », le narrateur Thomas manifeste un penchant pour les promenades nocturnes dans les espaces qui entourent le château.

Rows of fruit trees [...] stretch for acres beyond the castle wall. Here and there cleared paths, broad enough for wagons to pass at harvest-time run all the way to the palisade of painted stakes that encloses the orchard and makes of it another garden. Beyond the palisade flows the river, which at this point is no wider than a brook, and on the other side of the brook rises a second palisade, which makes the boundary of the royal forest. It is pleasing [...] to leave the orchard paths and walk among the fruit trees themselves. Here, away from the voices of the castle, in a world of black leaves and white moonlight, a world of silence broken only by the cry of an owl [...] one can possess one's soul in peace. (« The King » 150)

Immergé dans cet espace caractérisé par sa nature luxuriante (fruit trees, orchard, garden), Thomas retrouve la tranquillité émotionnelle symboliquement associée aux jardins. Cependant, ses promenades dans cet espace servent aussi à définir les limites du verger et ainsi l'entourent, faisant de lui un jardin clos et, en même temps, un espace encadré, un lieu qui engendre l'œuvre organique et la fécondité artistique des possibilités narratives. La forme carrée du jardin nous rappelle le cadre du tableau et ainsi le jardin se montre comme lieu de la fusion de l'art et de la nature. En effet, étant un espace artificiellement construit, chaque jardin est une interprétation unique de la nature. Le hortus lundii était considéré comme un tableau par ses visiteurs (Aben 42), notion que le texte de Millhauser met en avant. Les barrières qui sont citées dans le passage ci-dessus suggèrent des cadres artistiques, le cadre d'un tableau, bien sûr, mais aussi les limites textuelles de la

⁶⁰ « [I]n their very concept and in their humanly created environments, gardens stand as a kind of haven, if not a kind of heaven » (Harrison x).

fiction, notion qui est renforcée par l'image des feuilles noires en opposition à la lumière blanche de la lune : couleurs contrastantes qui nous rappellent par opposition le noir de l'encre sur le papier blanc. Traditionnellement le jardin représente une sorte de temple extérieur, symbole de la transformation⁶¹. Spécifiquement, le hortus lundii est caractérisé comme un espace ludique dans lequel des fictions diverses pouvaient être jouées (Aben 44). Le verger dans le texte de Millhauser est un espace dans lequel Thomas revisite, révisé ou transforme les histoires concernant la reine, le roi, et Tristan.

Cet espace clos n'est pas pour autant un espace pur, protégé, et conservé. À la suite de la tradition biblique, les jardins de Millhauser symbolisent la tentation et les possibilités créatives de la séduction. Oswin appelle son boudoir un jardin des délices (« a garden of delights » (183)), nom qui fait écho au triptyque biblique de Jérôme Bosch. Dans « The Princess », c'est au centre du jardin qu'Oswin cultive son plan le plus abominable.

In the center of the garden, surrounded by a tall hedge [...] [t]he Princess sat down stiffly on the couch opposite and stared as if harshly at the dwarf, who met her gaze and did not turn his eyes aside. "I cannot do what you propose," she began, in a toneless voice. The dwarf, rigid with attention, listened patiently. He was well pleased with his progress. (137)

« The image of the centre has a profound symbolic meaning [...] a hidden "centre of the world", a place of timelessness and immortality [...], immune from the temporal flux of the world » (McIntosh 5). Millhauser garde l'aspect sacré du centre du jardin en faisant de lui le noyau de l'histoire. Le langage de la végétation en pleine croissance est une métaphore des sentiments en transformation. « [Tristan] has wronged Ysolt of the white hands, whose sorrow is nothing but his own sorrow, planted in her breast and growing in her face » (« The King » 231), « [H]is belief had at its center a germ of doubt, which spread outward through his belief and infected it » (« The Princess » 149). Ces métamorphoses sentimentales sont vécues comme des intrusions biologiques. Le

⁶¹ « [The] garden [is] a sacred place, an outdoor temple carrying an intentional transformative message » (McIntosh xv)

Don Juan de Millhauser, dont les émotions en pleine métamorphose sont exploitées dans « An Adventure of Don Juan », est un exemple de cette idée : « disappointment seeping into his skin » (87) ; « adoration spreading in him like a disease » (98). La nature physique et vivante des sentiments, si insidieuse, est accentuée dans ce texte.

Les jardins de Millhauser sont aussi les espaces de la réflexion littéraire. L'aventure de Don Juan se déroule dans un jardin artificiel, « an artful Eden », métaphore de la possibilité et de l'épanouissement, mais aussi une métaphore littéralisée : ce jardin n'est rien d'autre que l'œuvre réalisée par Augustus Hood. Dans « The Eighth Voyage of Sinbad », le jardin marque le début de chaque rêverie de Sinbad et sert ainsi d'espace d'inspiration artistique. Chaque aventure qui se déroule dans ce conte trouve ses racines dans le jardin au sein duquel le vieux Sinbad se repose : « in the warm shade of an orange tree, in the northeastern corner of his courtyard garden [...] Through half-closed eyes he sees the white marble of the sundial » (111). C'est parce que le centre du jardin est symboliquement important qu'il est traditionnellement marqué par un objet à la signification culturelle. « In gardens where there is a strongly emphasized centre, there is often also an emphasis on the four directions of the compass or the four quarters of the earth » (McIntosh 6). La boussole dont les points cardinaux Nord, Sud, Est, Ouest signalent un espace qui s'étale dans toutes les directions, représente les possibilités infinies. Le cadran solaire, « the marble sundial that stands in the hexagon of red sand in the center of the courtyard » (113), remplace la boussole traditionnelle dans le texte de Millhauser. Etant donné que le jardin est un espace cloîtré mais situé à l'extérieur, ses visiteurs doivent gérer deux impressions contrastées : les dimensions spatiales limitées, juxtaposées à l'espace infini du ciel (Aben 37). Le cadran solaire complexifie cette relation en évoquant l'espace temporel. Cette image qui se manifeste plusieurs fois dans le récit, transformée à chaque fois par le changement de perspective ou le changement de temps, fusionne le spatial et le temporel, et engendre ainsi les possibilités et la fluidité de l'imagination.

Sinbad, opening his heavy-lidded eyes, sees that he is in green water at the bottom of the sea. He is able to breathe the water, a fact that does not surprise

him. He moves his hand in the water and the water becomes a green garden.
Sinbad sees that he is in a garden, sitting in the shade of an orange tree. (137)

Si la forme carrée du jardin évoque le tableau, ces images qui se répètent nous suggèrent plutôt la rime de la poésie ou les motifs musicaux : des micro-organismes qui font partie de la composition organique. Cependant, bien que la métamorphose soit caractérisée par la notion de changement, la continuité reste implicite dans toute métamorphose.

Discontinuity [in metamorphosis] consists in breaking the hitherto enduring form and substituting for it another form. Continuity means the partial persistence of the discarded initial identity in such a way that that identity is maintained [...] In this continuity within discontinuity—a passage from the old to the new, from the past to the future—there resides the constructive power of metamorphosis. (Tymieniecka xi)

Millhauser explore ce paradoxe de la métamorphose organique dans un autre conte, « The Dream of the Consortium » du recueil *The Knife Thrower*, dans lequel il fusionne l'architecture moderne avec l'image du jardin. A première vue, un consortium n'a pas grande chose à voir avec la figure du jardin. Cependant, Millhauser transforme ce symbole du consumérisme en métaphore féconde. La première image du centre commercial évoque le hortus lundi : « the ornamental leaves and berries on its entrance columns [...] the quaint nineteenth-century marble fountain located in the far corner of the ground floor » (146, c'est moi qui souligne). A l'origine de l'intrigue se trouve une tension : « [We] no longer knew whether we really desired the rebirth of our department store or longed only for its continuance in a perpetual brown twilight of decline » (146). La voix narrative, qui est aussi la voix collective commune, flotte entre deux désirs qui, l'un comme l'autre, semblent unifier le passé et l'avenir, et de cette manière, Millhauser lie le changement à la continuité. L'édifice qui est au centre du récit est perçu comme un véritable organisme vivant : « an awkward survivor » (145) qui est réanimé (revived) par le consortium. Millhauser situe la renaissance de l'emporium au printemps, « mid-April » (146), cliché culturel qui sert à concrétiser explicitement la fusion entre le passé et l'avenir, les vieux symboles et leur renouvellement. En

effet, dans le texte de Millhauser, le naturel est poussé vers le surnaturel. « Panes of glass slid silently apart at our approach and ushered us toward an inner row of antique revolving doors, slow and dark » (148). Cet édifice personnifié est hanté. Les mouvements autonomes mais étouffés (slid silently ; slow and dark) de ces mécanismes sont fantômatiques. Le mot ushered marque fortement l'acte de l'entrée dans cet espace presque mortuaire. L'âme du vieux centre commercial continue à vivre dans les murs du bâtiment rénové. Or, nous sommes amenés à lire cette entrée comme le commencement d'un rite de passage dans lequel l'initié doit subir une mort symbolique pour renaître à un état supérieur.

Il ne faut pas oublier, en revanche, que cet édifice vivant pousse dans la terre américaine, culture qui est fortement marquée par son consumérisme. Le magasin de Millhauser s'efforce d'ordonner l'étendue sauvage des produits à consommer, tout comme le jardin traditionnel s'efforce d'ordonner la nature.

In the new department store we saw the art of juxtaposition raised to new and unexpected heights [...] [The] departments of every floor had been designed to emerge suddenly and dramatically one from the other. So great an effort had been made by the interior designers to avoid clear vistas that many of the aisles were elaborately curved. From shadowy, meandering pathways of highboys glass-fronted bookcases, and rolltop desks with pigeonholes, there burst into view a bright unsettling place. (149)

Tout comme les jardiniers, les décorateurs d'intérieur sont chargés d'organiser les promenades des visiteurs dans le but de manipuler leurs sentiments. Si ce sont les allées qui dirigent les visites dans un premier temps, ces allées sont transformées en chemins sinueux plus caractéristiques d'une forêt que d'un grand magasin. Le mot spring up, mot qui évoque les fleurs sauvages ou les champignons, est utilisé pas moins de cinq fois dans le texte pour indiquer la façon dont le magasin semble agir seul. Le jardin américain est un lieu domestique et la beauté de ce jardin provient de la tension entre ce monde domestique qu'il incarne et le monde sauvage qui l'entoure (Deitz 171). Cette dichotomie du monde domestique/monde sauvage s'inverse et finalement se fond complètement dans le texte de Millhauser.

From time to time at the ends of turning aisles we came to broad, open areas where shoppers overcome by fatigue might rest before continuing on their way [...] The floor of one such plaza was composed of real earth and grass. In the center rose a large oak tree with spreading branches, hung with Chinese lanterns, beneath which stood a scattering of slatted wooden benches. (150)

En plaçant une scène naturelle dans l'espace culturel de le magasin, Millhauser inverse la relation dichotomique préétablie entre nature et culture, inversion surprenante, mais finalement peu troublante. Cependant, plus le visiteur avance dans le magasin (et plus le lecteur avance dans le texte), plus les relations dichotomiques sont brouillées.

One of the more mysterious departments lay beyond a soft brown world of night tables, dimly glowing lamps, pulled back bedspreads displaying flowery sheets, and four-poster beds with arched canopies and heavy curtains. At the end of a narrow path of bunkbeds filled with tigers and elephants, there suddenly appeared a high whitish area that seemed to be under construction. Here and there stood broken marble columns and blocks of cracked stone, against one wall was a flight of crumbling steps leading nowhere... (152)

Dans cet extrait, le langage du domestique se mêle au champ lexical de la nature (brown world of night tables, flowery sheets, path of bunkbeds), un mélange qui traduit le bouleversement entre le monde domestique et le monde naturel. Ces deux mondes sont d'ailleurs utilisés pour en construire un troisième beaucoup plus difficile à définir, un monde encadré non pas par des barrières fixes, mais par des espaces vides ou presque vides : « a high whitish area [...with] steps leading nowhere », un espace des possibilités.

Le jardin, avec sa capacité à se renouveler, est un symbole de la passion pour l'infini et de ce fait sert de métaphore aux possibilités et aux limites de la fiction. « Leonardo Matthias uses the Latin phrase, “ad infinite,” to denote an unlimited quality in the works of nature » (Tymieniecka 41). Il existe dans le texte de Millhauser une exploration de la fiction comme espace organique et potentiellement infini : les phrases commençant avec des conjonctions and, but,

yet semblent saper la finalité du point précédent et suggèrent une accumulation illimitée. « And we were pleased [...] But we were no fools [...] And yet we admitted the shrewdness of the appeal » (148, c'est moi qui souligne) ; « Yet even then, in those early days of excitement and discovery... » (155, c'est moi qui souligne).

En situant ces espaces au milieu d'un réseau fait de chemins tortueux, Millhauser reprend les jardins isotropes de la période médiévale dans lesquels il y a rarement un sens d'ordre ou un élément central à discerner (Aben 44), notion incarnée par des phrases complexes évoquant deux actions simultanées : « Such rumors lent excitement to our investigation, but at the same time they obscured our sense of things » (157, c'est moi qui souligne). Or, l'anaphore, utilisée plusieurs fois dans ce texte, donne un sentiment d'accumulation et de simultanéité : « We were attracted by the Grand Court and the renovated fountain, by the meandering aisles, by the clever replications, by the brashness and energy of the whole enterprise » (152) ; « We shook our heads, we grew thoughtful, we began to smile » (154, c'est moi qui souligne) Ainsi, l'expression, comme le magasin, subit des révisions : « We no longer resist it, we no longer try to resist it, the new emporium » (162-163). Comme le hortus lundi, l'emporium de Millhauser est caractérisé par un amalgame de sensations : « the always varied rhythms of interior design [...] steel radial tires, salted nuts, snow blowers, shower curtains printed with reproductions » (159, c'est moi qui souligne). Le toucher, le goût, la vue : des sensations liées par leur proximité dans le magasin, liées aussi par les allitérations qui résonnent dans la phrase.

Le jardin américain remplacera les murs des jardins médiévaux et bibliques avec la frontière ouverte à l'ouest : « Peculiar to the American garden is that it has a frontier rather than walls. Both pastoral and biblical gardens are walled in, conceived as static enclosed spaces. [...] Conversely, the American garden has no apparent confines, but a westward moving frontier » (Patea 30). Cette frontière devient elle-même un produit de le magasin dans le texte de Millhauser : « the simulated border [of] America itself » (167). Ici, la passion de l'infini traduit le comportement du consommateur américain : « The consortium was determined to satisfy the buyer's secret need : to appropriate the world, to possess it entirely » (161). Des lieux aussi divers que la Chine et l'Italie font leur (ré)apparition dans

ce texte. « America was founded on the traditions of other cultures, and the customs and forms of those societies were transported to new soil » (Deitz 167). En effet, le magasin constitue un espace américain dans lequel un assortiment de lieux peut émerger et se rejoindre comme dans un jardin où poussent diverses espèces de plantes. « We dreamed of Florence rising stone by stone from a desert in Utah; we saw, in the depths of China, the slow and meticulous reconstruction of New England » (161).

Si ces objets hybrides semblent pousser seuls, ce n'est pas sans l'impulsion des nombreux artistes qui peuplent le magasin de Millhauser. « a brooding and temperamental window-display artist, [...] a staff of mannequin makers, automaton masters, miniaturists, stage-set designers, and window engineers » (157). Les scènes qui apparaissent dans les vitrines communiquent concrètement l'expérience du magasin :

Every day one of the many plate-glass windows on all four sides of the block-long building was covered with a red velvet curtain, which rose the following morning on a brand-new display [...] Many of the windows reveled in their freedom and quickly developed into purely artistic directions. (158)

Le rideau de velours rouge est une référence ouverte à l'art du spectacle, un art où le spectateur joue un rôle explicite dans la construction du sens de l'œuvre. Millhauser énonce ce rôle important du spectateur/consommateur dans son texte en explorant la façon dont le spectateur/lecteur analyse les signes autour de lui. « Yet even such windows, which seemed to disdain the vulgar sale of merchandise and aspire to higher things, tantalized us by their very aloofness and made us search for secret relations that continued to elude us » (159). Une visite du magasin est un véritable exercice d'analyse de texte. L'entrée du magasin, très marquée dans ce texte, est évocatrice d'un début de lecture.

We smiled, we frowned thoughtfully, we granted the windows a certain originality, but at the same time we held back, we resisted the temptation to be captivated. After all, it wasn't such shows we longed for, but something else [...] something to be found only on the inside [...] Slowly, a little nervously, we made our way through the great arch. (146)

Ce passage nous rappelle le visage d'un lecteur qui étudie la couverture d'un livre, en mesurant son envie de le lire. Une fois à l'intérieur, ce travail d'analyse du spectateur/lecteur ne s'arrête plus : le narrateur inclut dans ses descriptions des commentaires sur les effets esthétiques des combinaisons de signes mises en œuvre dans le magasin : « The clash of the old-fashioned and the ultramodern, each setting off the other, each designed to flatter us, to disarm our skepticism, was the most striking effect » (148). En étant l'intersection de signes contradictoires, le magasin, tout en invitant à la lecture, résiste à l'interprétation. En effet, les changements constants que le magasin subit entraînent des lectures qui doivent être reconsidérées en permanence, notion qui fait partie de l'histoire même de la Nouvelle-Angleterre.

The success of New England historic sites depends on their ability to react to [their] audience's ever-changing perception of regional history and identity [...] "They [historic sites] have to constantly be telling a new story" (Steve Grant, Hartford Courant) [...] Consumers of heritage tourism need to find a history that meets their cultural needs at the time. (Levin 73)

Nature, art, histoire, et marchandises s'entremêlent dans les murs de cet édifice dans lequel tout objet est à vendre. « The department of streams, pools, and waterfalls » (153) ; « the department of classical ruins » (154) ; « sub-departments selling imperfect mannequins, discarded window-display props, and selected marked-down items » (157) : dans un univers où tout objet peut être enlevé de son contexte et acheté, toute notion de sens fixe est déconstruite. Comme l'avance Umberto Eco dans *Travels in Hyperreality* :

[T]here is a constant in the average American imagination and taste, for which the past must be preserved and celebrated in full-scale authentic copy; a philosophy of immortality as duplication [...] The sign aims to be the thing, to abolish the distinction of the reference. (6-7)

L'effet de cette fluctuation sur le narrateur est ambigu. Le paragraphe final de cette œuvre semble flotter entre une admiration pour l'œuvre organique et une certaine angoisse postmoderne.

For as the store grows and invents itself daily, so it expands within our minds until everything else is pressed flat against our skulls. Indeed it is not always pleasant to leave the new emporium [...] [but] at last we must step through the parting glass doors [...] As we hurry along the sidewalk, we have the absurd sensation that we have entered still another department [...] that we are condemned to hurry forever through these artificial halls, bright with late afternoon light, in search of a way out. (163)

A quel point la vision du monde qui nous entoure est-elle une fiction ? Est-il possible, comme nous le suggère ce paragraphe final, que nous vivions dans un monde artificiel ? Finalement, est-ce une condamnation ou une libération de reconnaître la nature fictive de notre monde ? Millhauser conclut cette histoire en posant des questions complexes concernant la place de la fiction dans notre vie, questions auxquelles il reviendra encore et encore, montrant à chaque fois que le pouvoir de la fiction est une arme à double tranchant. A présent, tournons-nous vers un œuvre plus vaste, le roman *From the Realm of Morpheus*, pour explorer davantage cette problématique.

A. Images organiques : Le royaume (sur)naturel de Morphée

« Ovidian metamorphosis belongs to the vast biological scheme of things » nous démontre Marina Warner dans son étude *Fantastic Metamorphoses: Other Worlds* (4, c'est moi qui souligne). En 1986, Steven Millhauser publie *From the Realm of Morpheus*, œuvre dont le premier manuscrit, qui comptait plus de mille pages, a été rejeté par ses éditeurs en raison de sa longueur (Smith, D). Le produit final, un livre de 370 pages, reste néanmoins un espace intertextuel très vaste. « Morpheus's realm is [...] a collection of stories and narrative ideas whose germs or originals are almost entirely derived from other books and stories » (Crowley). Le mot *germ* utilisé ici pour exprimer la transtextualité du roman de Millhauser, souligne une association entre l'œuvre et l'organisme vivant. En effet, nous ne pouvons pas parler de *From the Realm of Morpheus* sans faire référence au corps de la littérature mondiale. « [In *From the Realm of Morpheus*] Mr. Millhauser is parodying a whole body of literature one would have thought it impossible to re-create » (Crowley, c'est moi qui souligne). L'œuvre en germe est une notion qui trouve ses racines dans la littérature romantique, un mouvement souvent évoqué dans les analyses des textes de Millhauser. Cependant, ce concept d'un œuvre organique est aussi une figure pour communiquer la pluralité associée à la culture moderne et postmoderne. La nature organique de la fiction de Millhauser se manifeste donc dans un double mouvement : l'enracinement dans le passé et la visée vers l'avenir.

Que la nature de la fiction, et précisément de l'œuvre *From the Realm of Morpheus*, soit organique est fortement suggéré par les nombreuses références à la terre et à la flore dès les premiers chapitres du récit.

The thicket was not very deep. The ground began to slope up sharply and here and there great rockslabs, creviced and fissured, rose above me like miniature cliffs. Bushes and trees grew on dirt-patched ledges of sunny and shady rock and on top of one gray boulder the bare roots of an oak were spread out like a claw. Above the rockslabs, a long rusty wire fence was half hidden by trees. Bent and sagging, it bulged forward with the weight of the pressing branches, as if it were holding back the forest above it [...] In the

dirt of the ledges grew clumps of grass and tiny treelets with enormous leaves. (17)

L'espace qui marque l'ouverture de la descente du narrateur est caractérisé par sa proximité avec la nature, un espace qui est composé d'un mélange d'éléments inorganiques (rockslabs, cliffs, rock, boulder) et organiques (thicket, bushes and trees, branches, forest, roots, clumps of grass, tiny treelet, enormous leaves) ; les éléments solides sont mêlés aux éléments en métamorphose et, de cette manière, la stabilité s'entremêle avec le changement. La force de la flore de cet extrait dépasse celle des objets inanimés : le grillage, « bent and sagging », semble lutter en vain sous les branches d'une forêt personnifiée. Les références à la terre dans la description de cette descente millhauserienne sont abondantes : « flat dirt », « damp earth and stone » (18), « earthen floor » (19), « hard dirt path », « pebbled path », « mud and rock » (21). Ces détails donnent l'impression que, telle une plante, Millhauser enracine ce conte dans la terre. Il faut noter que la philosophie d'Emerson était considérablement influencée par les études de Johann Wolfgang Goethe : « Goethe's concept of the metamorphosis of plants [...] became for Emerson and Thoreau a key to understanding the innermost process of nature itself » (Richardson cité dans Guthrie 82). Voici la métamorphose de la plante telle qu'elle est conçue par Goethe :

The transformation begins with the simple three-dimensional branching architecture of early plant stems [...] In the second step, the main stem bears dividing side branches without further branching of the central axis. Eventually, the side branches all divide in the same spatial plane. (Beerling 29)

Notons que le principe de la théorie de Goethe se focalise sur la division, puis sur les ramifications de la plante, phénomène que nous retrouvons dans les fictions de Millhauser. Plus spécifiquement, la bibliothèque de Morphée incarne les ramifications organiques dont parle Goethe. Tout d'abord, dans la description de cet espace, Millhauser utilise des références explicites à sa nature végétale : « sinous and alluring aisles [...] turned out of sight like forest paths » (123). Ces références sont maintenues dans la totalité du chapitre et servent à illustrer les

transformations perpétuelles de ce lieu. Le mouvement de la bibliothèque est mis en avant : « The aisles narrowed and widened as we advanced » ; ce mouvement suggère la respiration d'un organisme vivant, notion qui est également évoquée par les phrases à la voix passive qui suppriment le sujet humain : « The air was filled with a soft sound of breathing and of pages gently turning » (123). La respiration semble venir de la bibliothèque elle-même, tout comme les pages qui semblent prendre vie. La vitalité de la bibliothèque est redoublée par le fait que cet espace vivant est également rempli d'organismes vivants, dont la plupart sont des livres : « A slender delicate book, who coughed frequently » (133), « books [which] hovered uncertainly about the shelves, as if searching for a place to rest » (134), « prickly books [which] hung on branches » (135). Parsemés dans la bibliothèque, nous retrouvons des fragments de paysage naturel qui semblent être des manifestations de la bibliothèque elle-même.

Open places at the junction of aisles appeared frequently; at one such place was a small and mazy wood, with benches set among the winding paths. Here and there in the shelves a roughhewn opening would appear, which proved to be the entrance to a dark booklined tunnel that wound through the heart of the thick shelves and finally emerged in the opposite aisle. At one open place a wooded hill rose up. (133)⁶²

La bibliothèque de Morphée, comme un être vivant, se transforme sans cesse. Nous remarquons de multiples références à des transformations tout au long du récit : « the books were growing larger » (131), « the library was changing » (132), « the library [...] took on a playful, even impish air », « the library resumed its former healthy appearance » (133, c'est moi qui souligne). Les déplacements de Carl et Morphée dans les allées de la bibliothèque entraînent des

⁶² Une scène pastorale similaire se manifeste dans « The Barnum Museum » : « [A] thick forest [...] dark winding paths bordered by velvet ropes. Owls hoot in the nearby branches. The ceiling is painted to resemble a night sky and the forest is illuminated by the light of an artificial moon » (79). Ici, comme dans *From the Realm of Morpheus*, la nature se mêle avec l'artifice qui l'entoure, un artifice qui est néanmoins soumis au pouvoir de la vitalité de l'organisme. Si dans « The Barnum Museum » la forêt est encerclée de cordons de velours, les cordons n'empêchent pas l'organisme de se développer : « here and there an opening between posts indicates a dark path winding into the trees » (79).

métamorphoses. Cette visite guidée est une véritable descente, dans le sens symbolique du terme, parce que plus Carl se déplace, plus les alentours deviennent sombres, macabres, dangereux, dans un lieu que nous pouvons associer à un sous-monde de la déchéance. La détérioration est organique : « The paths became more tortuous [...] Here and there grassclumps, ferns and twisting weeds sprouted between books, and even from the books themselves » (132). Nous remarquons que cette descente symbolique est récurrente dans la fiction de Millhauser.

The second level is darker and rougher [...] winding corridors lead in and out of a maze of chambers. Crumbling stone stairways lead down to the third level. Here the earthen paths are littered with stones, torches crackle on the damp stone walls... (« The Barnum Museum » 78)

Each time professor Plum descends from the civilized world [...] to the dank dark of the secret passages he has the pleasurable sensation of losing his way, immersing himself in an alluring and alien realm of flickering lantern-lit walls, unlit stretches of darkness, black fissures and crevices, sudden cavelike openings. (« A Game of Clue » 32)

The other stairway begins in a subterranean corridor [...] and winds down and immeasurably down, in a darkness so thick that it feels as palpable as cloth or stone. After a time the steps begin to crumble, sprouting black vegetation... (« The Princess, the Dwarf and the Dungeon » 121)

Ces échos intra-textuels montrent les connexions qui existent entre chaque texte et l'œuvre entière de Millhauser, illustrant la nature organique de sa fiction, faite de micro-organismes qui font partie de la totalité de l'œuvre.

Les livres de la bibliothèque de Morphée sont eux-mêmes dans divers états de déchéance, physique comme morale : « cracked and brownstained words appeared to be rotting on the page » ; « a redfaced man doing something to a female corpse » (132). Les livres, en tant que corps vivants, manifestent des symptômes de maladie, « scablike scales », « red sores », « pus » (132) et pourrissent comme des cadavres dans des cercueils : « One book lying flat had rotten so thoroughly that it was little more than a hollow box filled with brown malodorous matter,

round which sluggish fat flies buzzed, tinged with green » (132). La déchéance du lieu, celle des gens qui peuplent cette partie de la bibliothèque, et celle des livres sont en relation : il n'est pas possible de déterminer la source du pourrissement. Ainsi Millhauser brouille les pistes du rapport entre cause et effet : est-ce le lieu qui engendre la détérioration des livres ou le lieu est-il une manifestation du contenu des livres ?

La lecture comme moyen de communication, dans le sens de transmission, est prise au sens propre et mise en scène par une métaphore sexuelle : « A woman with lank damp hair lay on her back staring up as if in a trance; her knees were raised, causing her dress to fall along her opening and closing thighs, between which protruded a stained book ». L'intertextualité est métaphorisée de la même manière: « Nearby, one open book lay facedownward upon another open book that lay on its spine » (132). Dans la bibliothèque de Morphée, les livres agissent comme des êtres vivants, voire comme des êtres humains, qui peuvent être eux aussi érotiques, infectés, malades, agressifs. De cette manière, la métaphore de l'œuvre organique est littéralisée.

Si, dans un premier temps, le naturel côtoie le surnaturel, Millhauser profite de la malléabilité de l'œuvre organique pour la pousser vers le merveilleux. « The Tale of Ignotus », une littéralisation du tableau vivant, « Portrait of a Young Man », utilise le merveilleux au service d'un discours autoréflexif. « Le merveilleux y est du surréel est non pas du surnaturel, c'est-à-dire du réel réinterprété, inventé ou rêvé » (Marquié 450). Le texte de Millhauser commence par une référence intertextuelle explicite (le titre de la première partie, « Portrait of a Young Man », fait un écho direct à *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce), et peut donc être considéré comme une réinterprétation de l'œuvre de Joyce, œuvre dans laquelle la métamorphose est centrale. *Portrait of the Artist* est préfacé par une citation des *Métamorphoses* d'Ovide qui offre une explication de l'origine du nom du personnage principal, Stephen Daedalus. Le texte de Joyce explore l'évolution de Stephen, mais en même temps, le roman incarne un style d'écriture en mouvement. En effet, l'œuvre de Joyce demeure dans la tradition naturaliste et *Portrait of the Artist* est un exemple de ce naturalisme en transformation : « Joyce had learned that he could transform the reality of literary

naturalism by superimposing the symbolic upon the realistic » (Lehan 110).⁶³ Le texte de Millhauser, à l'inverse, enlève le symbolisme de son texte, comme il enlève certains mots (of the Artist as) du titre, et présente plutôt au lecteur une interprétation littérale de la métamorphose métaphorique explorée dans le texte de Joyce.

En faisant vivre d'une façon littérale l'œuvre de l'artiste, le texte de Millhauser exprime clairement la relation organique entre œuvre et artiste et œuvre et spectateur : « [W]hen the soul of the imaginer pours intensely and completely into the work of his hands—ah, then the terrible seed is sown—from which a living creature—neither man nor phantom—will one day hideously spring forth » (67). L'origine d'Ignotus est caractérisée par deux mots, utilisés dans le deuxième sous-titre de ce conte, qui soulignent sa vivacité : « Birth and Flight » (67). « I remember my first sensation distinctly » nous informe Ignotus, « It was that of warmth. This was succeeded by [...] a slow withdrawal of warmth » (67-68) ; une véritable naissance. La sortie du tableau est vécue comme la sortie d'un utérus. En libérant Ignotus de son cadre, Millhauser dévoile les techniques du surréalisme : « Le Surréalisme est en quelque sorte un réalisme dialectique. En ramenant l'irréel et l'imaginaire de l'exil où le rationalisme les avait confinés, le surréalisme les réintroduit dans la réalité humaine » (Ducornet 138). L'histoire d'Ignotus se compose de nombreux dialogues, commençant et finissant par des conversations entre Carl, Morphée et lui-même. En concrétisant la dialectique entre le réel et le surréel, ces dialogues montrent la vivacité de certaines œuvres d'art qui évoquent chez l'observateur des sentiments inexplicables.

La difficulté à définir le sentiment esthétique relève de cette tension entre sensation et intellection. Le sentiment, tout comme le goût, se situe à mi-chemin de la sensibilité et de l'esprit : d'où le perpétuel va-et-vient entre ces deux origines distinctes. (Lontrade 28)

⁶³ Pour une étude détaillée de sur ce mouvement dans l'œuvre de Joyce, voir « Joycity » dans *The City in Literature : An Intellectual and Cultural History* par Richard Daniel Lehan.

Ignotus énonce clairement sa double origine : « [W]e are of two worlds, we accursèd ones » (91). Nous notons que le mot ignotus signifie l'inconnu (Hecquet-Boucrand 93) ou l'étrange⁶⁴, et son appartenance simultanée à deux mondes est le reflet de ces significations : « a mixture of modes—a confusion of forms of being [...] a manful monster » (92).

Un autre mot, épiphanie, est souvent employé en référence au texte de Joyce, dans lequel des apparitions variées poussent le personnage et le lecteur vers des analyses et finalement vers des révélations. En quelque sorte, Millhauser inverse cette logique. Dans « The Tale of Ignotus », ce sont des sentiments intenses qui donnent naissance à des apparitions.

[W]hen the second-rate seeks to exceed itself—when, still young and hopeful, it takes fire—but finding itself unable to invent new laws—looks about desperately for whatever lies at hand—may not this fiery spiritual excess—prevented by inherent dullness from assuming an original form—pour itself into a mold of the commonplace—and in doing so infect the mediocre with a strange life? (119)

Si, dans le texte de Joyce c'est l'artiste au centre de récit qui observe, enregistre, et crée, dans le texte de Millhauser, l'œuvre prend vie et réagit devant le spectateur, action sur laquelle l'artiste n'a aucune emprise. L'œuvre vit au sens propre.

⁶⁴ <http://www.latin-dictionary.org/ignotus>

B. Tableaux Vivants

Taxonomy, birth, line of descent ; tels sont les mots associés aux inventions de la période dans laquelle Millhauser situe l'œuvre de Harlan Crane dans la nouvelle « A Precursor of the Cinema » publié en 2008 dans le recueil *Dangerous Laughter*. Cette biographie de l'inventeur se transforme en biographie de son invention, elle-même étant un organisme autonome. Le mot precursor énonce la nature organique de l'objet du récit. Bien que le mot s'applique aux circonstances générales de l'acte de précéder, precursor à la différence de mots tels que forerunner ou predecessor possède une deuxième définition : « a substance, cell, or cellular component from which another substance, cell, or cellular component is formed »⁶⁵. Ainsi, l'œuvre qui figure dans ce texte est une entité biologique vivante, notion incarnée par le caractère central du mouvement dans ce texte. C'est dans l'objectif de créer une image mouvante que la vitalité de l'œuvre se manifeste, idée à laquelle Millhauser répond, dans un premier temps, en littéralisant ce concept qui obsédait les inventeurs du dix-neuvième siècle, période durant laquelle Millhauser situe ce conte.

Still Life with Fly appears to have been a conventional painting of a dish of fruit on a table [...] On the side of one of the red-and-green apples rested a beautifully precise fly. Again and again, we hear of the shimmering greenish wings, the six legs with distinct femurs, tibiae, and tarsi, each with its prickly hairs, the brick-red compound eyes [...] what bewildered several observers was the moment when the fly suddenly darted through the paint and landed on a apple two inches away [...] [T]he movement of the painted fly from apple to apple was witnessed by more than one viewer. (183)

Ce mouvement, banal dans le contexte de la vie quotidienne, est mis au centre de l'expérience esthétique dans l'espace en deux dimensions du tableau. Les réactions des spectateurs semblent flotter entre l'observation scientifique et le témoignage d'un phénomène surnaturel. L'appréciation esthétique provient, non

⁶⁵ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/precursor>

pas de l'harmonie visuelle du tableau mais de la précision anatomique de la mouche. Les explications scientifiques remplacent les commentaires sur la technique artistique ; les mots tels qu'invention, théorie, mécanisme, et expérience encadrent le discours du narrateur. En effet, l'histoire du cinéma, dont une histoire alternative est explorée par Millhauser ici, est une histoire d'expériences scientifiques dont les objectifs étaient d'enregistrer et puis d'étudier la « réalité ».

During the nineteenth century, in a series of fairly distinct and generally spectacular stages, the way was cleared for a major aspiration, for what can perhaps be seen as the carrier wave of the bourgeois ideology of representation. From Daguerre's Diorama to Edison's project of a Kinetophonograph, each of the technologies that positivist historiography sees as a series of advances converging on the Cinema, was intended by its technicians as one more step towards the Recreation of Reality, towards the realization of a perfect illusion of the perceptual world. (Burch 6)

Le conte de Millhauser, en retraçant cette histoire scientifique, prend racine dans le genre du réalisme. Malgré leurs noms fantastiques, « Plateau's Phenakistoscope, Horner's Zoetrope, Reynaud's Praxinoscope » (179), les inventions dont le narrateur parle étaient des projets scientifiques publiés. Celui de Harlan Crane lui-même est basé sur une des ces expériences, le Stereofantoscope ou Bioscope. « “[A]s its name implies, [it] gives at one and the same time the sensations of three-dimensionality and of movement, or the sensation of life” » (Dubosq cité dans Burch 7). Bien que ces projets aient été scientifiques, ils avaient souvent pour objectif de créer des phénomènes qui penchaient plus vers des expériences surnaturelles que naturelles.

Edison's wish to link to his phonograph an apparatus capable of recording and reproducing pictures, fulfilling a dream of “grand opera being given at the Metropolitan Opera House at New York... with artists and musicians long since dead” (Edison 1895), is not just the ambition of an astute captain of industry; it is also the pursuit of the fantasy of a class become the fantasy of a culture: to extend the “conquest of nature” by triumphing over death through an ersatz of Life itself. (Burch 7)

Les domaines de la science, de l'industrie, de l'art et de la magie sont désormais fusionnés dans un seul et même objectif : remplacer la vie par l'artifice et de cette manière triompher sur la vie : « [to] create a world superior to this world, which would annihilate and replace it » (Portrait of a Romantic 70).

L'invention/l'œuvre de Harlan Crane est une histoire parmi de nombreuses histoires possibles de cette hybridité artistique, notion indiquée par la présence de l'article « a » dans le titre du conte. Dans son étude « Building a Haptic Space », Noël Burch démontre la façon dont la période transitionnelle entre la photographie et l'image dynamique du cinéma tels que nous la connaissons aujourd'hui fut caractérisée par une certaine « cohabitation » entre ces deux modes de représentation et une tension entre surface et profondeur qui était le résultat de cette cohabitation (Burch 170). Dans son conte, Millhauser revisite cette problématique de manière littérale.

The audience, exhilarated by the spectacle of waltzing, soon began to notice a second phenomenon. Some of the dancers appeared to emerge from the ballroom onto the stage, where they continued waltzing. The stage, separated from the first row of seats by the piano and a narrow passageway, gradually seemed to become an extension of the ballroom. But the optical effect was unsettling because the dancers on the stage were seen against a ballroom that was itself perceived as flat. (194)

Ainsi, comme le médium du cinéma lui-même, « A Precursor of the Cinema » souligne l'hybridité de l'œuvre organique, une hybridité multidimensionnelle qui commence avec le fusionnement de l'histoire et de l'avenir, énonçant la coexistence évoquée par Burch. « It is in this twilight realm that the work of Harlan Crane (1844-88?) leads its enigmatic life » (180), nous informe le narrateur. La date nous dirige vers la période romantique ; cependant, le verbe leads, mis au présent, décrit une tout autre période : un présent perpétuel dans lequel l'invention de Harlan Crane continue à vivre. En ré-imaginant le passé, Millhauser transforme la vision du présent.

« Every great invention is preceded by a rich history of error [...] false paths, wrong turns, and dead ends [...] (179). Suivons alors les rhizomes de cette histoire qui nous mène à « Prophetic Pictures » de Nathaniel Hawthorne, œuvre

dans laquelle l'auteur exprime une certaine angoisse concernant l'avenir à la lumière de l'invention du daguerréotype, invention pour laquelle Hawthorne éprouvait des sentiments contrastés. S'il était fasciné par la capacité de la photographie à suggérer des drames psychologiques (Dolis 362), le pouvoir de fixer des images dans le temps le troublait (Rowley Williams 21). Nous retrouvons un écho à cette ambivalence chez Harlan Crane : « After attending a photography exhibition with W.C. Curtis, [Crane] declared: "Painting is dead," but a week later [...] he remarked that photography was a "disappointment" » (193). Comme Hawthorne, l'artiste de Millhauser craint l'immobilité de la photographie : « [Crane] hated the "horrible fixity" of the photographic image and wished to disrupt it from within » (192). Pour Hawthorne, l'aspect fixe de la photographie était la conséquence de sa rupture avec le passé.

Painted portraits carry with them centuries of conventions in western painting, in terms of composition and arrangement, that hearken back to the Dutch masters and beyond [...] "Prophetic Pictures" connects the painted portrait with the rich evocation of the past that Hawthorne sees as central to the production of narrative. (Rowley Williams 21)

Dans « Prophetic Pictures », les images des tableaux se comportent comme des images photographiques : « The easel stood beneath three old pictures [...] After a little inspection, they began to recognize the features of their own minister, the Rev. Dr. Coleman, growing into shape and life, as it were, out of a cloud ». L'émergence graduelle du portrait nous rappelle un développement photographique, où l'image émerge d'une masse nuageuse (out of a cloud). Chez Hawthorne, les caractéristiques photographiques sont liées au pouvoir sinistre qu'ont ces tableaux de prédire et donc de fixer l'avenir macabre de ses personnages. Dans le texte de Millhauser, Harlan Crane retourne vers le monde de la peinture, et ses œuvres sont des fusions de médiums artistiques qui demeurent dans un espace transitionnel entre passé et avenir : « a questionable realm between the old world of painting and the new world of moving images » (191). En reconnaissant l'influence fondamentale du passé sur le présent, les deux auteurs insistent sur la continuité dans l'évolution et l'expérience de l'art. De plus, en explorant un moment de transition, leurs œuvres semblent souligner la nature

changeante de l'œuvre et nous apprennent, donc, que toute expérience esthétique est transitionnelle. Pour Hawthorne, ce mouvement faisait partie de sa philosophie existentielle. « Hawthorne envisioned the plenum of reality as a “system of life” that was in fact a system of systems: God’s system [...] nature’s system [...] and “the world’s artificial system” – conventional, social, and traditional » (Abel 9). Dans son conte, Millhauser revisite ce système de Hawthorne et ajoute des ramifications à l’histoire (branching and veerings [...] wild swerves and delirious wanderings (179)) afin de mettre en relief les possibilités infinies que nous réserve la fiction, y compris toutes les possibilités qui ne sont pas encore réalisées. « The time may be near when the image will be released from its ancient bondage to cave, wall and screen, and a new race of beings will walk the earth » (208). Le tableau vivant engendre cette vivacité.

Tableau vivant is a meeting point of several modes of representation, constituting a palimpsest or textual overlay simultaneously evocative of painting, drama, and sculpture [...] [It] involves the « embodiment » of the inanimate image. [Tableau vivant] figures the introduction of the real into the image—the living body into painting. (Margulies 295)

Pour exprimer cette unification, Millhauser souligne le sens du toucher, « capturing the texture of things » (193), une sensation traditionnellement absente de l’interaction entre spectateur et tableau. En effet, le bras en mouvement est au centre de la dernière œuvre de Crane (« One [...] painting [...] showed an arm protruding from the surface grasping the leg of a chair [...] in another place a woman’s right arm [...] showed through the paint as a ghostly arm without a hand » (205)) donnant l’impression d’une œuvre qui s’efforce d’entrer en contact physique avec l’observateur. Si la vie de l’œuvre de Harlan Crane se manifeste par le mouvement, elle se manifeste également par une présence résolument physique, bien qu’éphémère : « what struck more than one viewer was the experience of stepping close to the painting in order to study the lifelike details, and feeling the unmistakable sensation of a hand touching a cheek » (190). En fusionnant le réalisme (lifelike details) et le merveilleux (la caresse fantomatique), Millhauser trace les contours de ce troisième espace dans lequel se développe un art doté d’une vie propre. « [R]eal ivy and the real grapes immediately present

themselves as actual objects disruptively continuing the painted representation » (191). En tant qu'assimilation oxymoronique (disruptively continuing), cette œuvre illustre l'état transitionnel en soi et souligne donc la fluidité de l'expérience esthétique.

L'espace qui est construit par la cohabitation des deux médiums est l'espace fluide de l'imagination. Les raisins « réels » qui font partie du tableau de Samuel Hope, artiste millhauserien mentionné brièvement dans « A Precursor of the Cinema », suggèrent la sculpture, médium qui fascinait Hawthorne. Cependant la vision esthétique de Millhauser multiplie les médiums d'expression. « [I]t is clear that we are no longer dealing with paintings as works of art, but rather with paintings as performances » (190), nous informe le narrateur chez Millhauser.⁶⁶

Les explications verbales de l'œuvre de Harlan Crane ne peuvent jamais se substituer à *l'expérience* de l'œuvre. « [The] explanations, far from revealing the secret of Crane's art, obscured it behind translucent, fluttering veils of language, which themselves were seductive » (200). De la même manière, exposer les techniques de l'artiste n'est pas suffisant pour expliquer l'effet de l'art : « What [the] explanation failed to explain was [...] how, precisely, the complex motions were produced » (184). Pour lire l'œuvre organique, il faut alors un spectateur pour qui l'expérience esthétique est une appréciation en mouvement, une expérience surnaturelle. Les tableaux de Harlan Crane, qui sont composés de plusieurs médiums qui réagissent simultanément, communiquent la façon dont la notion du sens est le produit d'une interaction entre acte et réception linguistique, acte qui se manifeste dans un réseau de moyens de communication tels que le visuel, le verbal, le tactile, et le spatial. La dernière œuvre de Harlan Crane publiquement exposée offre une expérience purement synesthésique.

The vast, enclosing composition seemed at first to be painted entirely black, but slowly other colors became visible, deep browns, blackish reds, while vague shapes began to emerge [...] One witness said "I felt as though a great

⁶⁶ « Derrida adopts a more "embodied" or "performative" approach to language, allowing a structural thesis on the differential nature of meaning to reveal itself in his writing in the form of word play, association and the revivification of metaphors. As a result, his engagement with a subject takes not so much the form of a passage steered by a single guiding mind but more the form of a network of associations and oppositions intended to show how a philosophical position or standpoint is implicated within a web of meanings. » (Cazeaux 177)

wind had blown through me, and I was possessed by a feeling of sweetness and despair.” (201)

Cette œuvre, très justement nommée *Terra Incognita*, est un espace physique dans lequel le spectateur entre et se mélange (le mot utilisé dans le texte est *mingling*), mais avec quoi ? Le texte s’efforce de nous le décrire, mais sans beaucoup de succès parce que dans l’œuvre de Crane les cadres narratifs, ainsi que et les cinq fonctions sensorielles, se fondent et s’entremêlent. Le tableau maintient quand même des caractéristiques de plusieurs médiums utilisés simultanément, accentuant la synesthésie inhérente à l’expérience esthétique. Parmi ces espaces narratifs que l’œuvre de Harlan Crane occupe, nous retrouvons un lieu métanarratif : « In the second phase of the show, the theater may be said to have withdrawn certain of its features and transformed itself into an art museum » (195). Ainsi, le mouvement perpétuel et stimulant entre médiums (« a riddling world of motion » (196)), définit l’œuvre de Crane, mais ce n’est pas tout. L’œuvre de Crane en engendrant l’image mouvante, engendre l’image émouvante. « A number of viewers later said that the painting created in them a feeling of deep repose [...] [Many viewers] spoke of feeling [...] a sensation of desire or yearning » (198).

One salient aspect of human meaning is the fictive act of using representational resources commonly associates with attention in the here-and-now [...] Meaning is essentially theatrical [...] Mental spaces then are dynamic mini-dramas, which rely on schematic resources of interactivity [...] The mental spaces format describes the ways in which one scene is integrated with a mental space for another scene to form a third, blended or virtual scene with unique ontological characteristics [...] portraits coming alive before our eyes. (Oakley 67)

L’interactivité illustre la fragilité des cadres esthétiques et donc la fluidité du sens. Chez Millhauser, les œuvres sont des organismes délicats : « a number of paintings had to be roped off, to prevents the public from pawing them to pieces » (189). Or, à l’inverse, les œuvres dans le texte de Millhauser peuvent être agressives : « Not all the impressions were gentle. Here and there, hats were knocked off, shawls pulled away, hands and elbows seized » (201).

L'interactivité, par sa nature, est plurielle : l'expérience esthétique est vécue, et donc unique pour chacun des spectateurs : « Precisely what took place [...] remains uncertain. One woman later spoke of a sensation of cold on the back of her neck; another described a soft pressure on her upper arm. Others, men and women, reported a sensation of being rubbed up against » (201). En concrétisant l'expérience esthétique, Millhauser met en question le degré de tangibilité de cette expérience : « [I]f a painted fly may at any moment suddenly enter the room, might not the painted knife slip from the painted table and cut the viewer's hand? ». L'art qui fait peur a-t-il également la capacité de faire mal ?

Au cœur de cette histoire se trouve le pouvoir de l'artiste et de son art, un pouvoir sublime et sinistre. « The dubious origin and fatal effect of art— [were] twin themes that haunted the romantic imagination » (180), comme le déclare le narrateur de « Catalogue of the Exhibition », œuvre qui fait également écho à « Prophetic Pictures » de Hawthorne, pour qui l'origine du pouvoir de l'art est l'artiste lui-même.

They say that he paints not merely a man's features, but his mind and heart. He catches the secret sentiments and passions, and throws them upon the canvas, like sunshine--or perhaps, in the portraits of dark-souled men, like a gleam of infernal fire. It is an awful gift.

Millhauser reprend cette métaphore issue de la période romantique et la littéralise. Les comparaisons (similes) dans l'extrait de Hawthorne cité ci-dessus sont absentes dans la description des tableaux de « A Precursor of the Cinema » : « waves could be clearly seen to fall, move up along the shore, and withdraw—an eerily, silent living image » (184, c'est moi qui souligne) ; « a simple stroke of a chrome-yellow or crimson lake suddenly took on a life of its own, streaking across the page... » (186, c'est moi qui souligne). L'artiste est absent dans ces descriptions de Millhauser, alors que dans le texte de Hawthorne l'artiste est le sujet de la phrase. Ainsi, si Millhauser fait référence à l'artiste, c'est pour souligner, non pas le pouvoir de l'artiste, mais plutôt son manque de pouvoir concernant la façon dont son œuvre va prendre vie dans le monde qui l'entoure.

Nous notons aussi que dans l'œuvre de Hawthorne, le pouvoir de l'artiste a un effet vampirique sur le spectateur ; nous pensons à la relation parasitique entre

Chillingworth et Dimmsdale dans *The Scarlet Letter*⁶⁷, ou celle de Beatrice et de son père dans « Rappaccini's Daughter ». « The paradox that the artist doesn't recognize is that the vitality of his art drains the very life-strength of the people he loves. Hawthorne implies that this is the necessary evil in art » (Twitchell 167). Dans « A Precursor of the Cinema », la vie de l'artiste est soumise au pouvoir de l'art. Harlan Crane est absorbé dans son œuvre : « From a door at stage left emerged Harlan Crane, dressed in black evening clothes and a silk top hat that glistened as if wet » (195). Cette image qui se manifeste tôt dans le récit nous suggère que Crane est une extension de son œuvre. Il se présente sur scène comme ses tableaux ; son chapeau possède un air d'artificiel, son aspect humide nous fait penser à la peinture fraîche. Si l'absorption de Crane par son art n'est d'abord qu'une suggestion, c'est une notion qui finit par se réaliser. Le tableau final de Harlan Crane, tout comme le fait celui du peintre/magicien dans « Prophetic Pictures » prédit l'avenir, mais de plus, il fait figurer dans la prédiction le destin de l'artiste lui-même : « [T]he paintings in the studio began to fade away. Those that hung on the wall and those that stood on the floor grew paler and paler [...] and Crane himself, with his palette and brush, seemed to be turning into a ghost » (206).

Même si Millhauser, comme Hawthorne, utilise le thème de la violence pour montrer le pouvoir de l'art, la métaphore fonctionne différemment dans deux textes comparables. Chez Hawthorne, la violence qui se produit à la fin de « Prophetic Pictures » est la conséquence d'une séduction esthétique : l'artifice a infecté le monde « réel » et le résultat en est la destruction du spectateur innocent. « Hawthorne often felt that the artist's vision, which enabled him to "see into the heart of things" and into the inner thought of men, was more sinister than divine » (Bell 175). Le peintre est une sorte de sorcier, « a chief agent of the coming evil which he had foreshadowed » (« Prophetic Pictures »). Son art est alors délibérément malsain. Pour les deux personnages Walter et Elinor, le fait d'avoir été séduits par l'art de ce magicien conduit à leur fin.

⁶⁷ Bien que Roger Chillingworth ne semble pas être un artiste à première vue, son rôle d'alchimiste le catégorise comme créateur d'une façon similaire à Aylmer dans « The Birthmark ». De plus, l'intérêt qu'il éprouve pour les plantes, lié, bien sur, à sa pratique de la médecine, nous rappelle le Rappaccini de « Rappaccini's Daughter ».

Still, Walter remained silent before the picture, communing with it as with his own heart, and abandoning himself to the spell of evil influence that the painter had cast upon the features. Gradually his eyes kindled; while as Elinor watched the increasing wildness of his face, her own assumed a look of terror; and when at last he turned upon her, the resemblance of both to their portraits was complete.

Comparons ce dénouement au passage final de « Catalogue of the Exhibition » : « A tableau of bloody corpses presided over by a mangled painting » (239). Chez Millhauser, la peinture qui mène les personnages à une telle fin macabre est un autoportrait qui porte le titre *Self-Portrait*, et la première victime de ces morts brutales est l'artiste lui-même. Dans « *The Tale of Ignotus* », le magicien Stromboli trouve la mort aux mains d'un œuvre qui n'obéit plus. La tension entre artiste et œuvre se manifeste ici par une confrontation littérale : « *The Great Stromboli and the Magic Man—locked in their terrible stare* » (108). Millhauser fait plus que brouiller les pistes entre le monde « réel » et l'artifice dans ses œuvres, il transforme toute notion du « réel » en artifice. Tableau, artiste, et spectateur se mélangent dans l'expression de l'expérience esthétique : aucune personne ni objet n'est épargné dans cet échange dramatique. Harlan Crane énonce ce phénomène de manière directe : « “Thank you,” he said quietly, “for— ” And here he raised his arm in a graceful gesture that seemed to include the painting, the visitors, and the occasion itself » (205-206).

L'artiste chez Hawthorne est maître de ses objets artistiques et partage avec eux ce que le texte appelle une parenté secrète⁶⁸. Chez Millhauser, la relation est plus problématique : si l'art en question est fatal, il l'est aussi pour l'artiste lui-même, comme peut l'illustrer la mort de Moorash face à sa peinture. « *A Precursor of the Cinema* » se termine, non pas par une référence à la vie de l'artiste Harlan Crane, mais par une mise en abyme : « [R]ather than devoting a single sentence to the days of his old friendship, Curtis describes the painting instead : the stained meerschaum bowl, the cherrywood stem, the black rubber bit... » (208). Ainsi se termine le texte de Millhauser, en éliminant complètement

⁶⁸ « [A] kindred between the artist and his works. » « *Prophetic Pictures* ».

l'artiste de son portrait, évoquant la mort de l'auteur énoncé par Roland Barthes, notion que Serge Doubrovsky revisite avec ses implications symboliques : « l'auteur meurt dès l'instant que sa création se referme sur elle-même et le quitte. La parution du livre, c'est la disparition de l'auteur » (Doubrovsky cité dans Laouyen 174). C'est dans cette relation problématique entre l'artiste, le texte et le lecteur que le sens du texte se métamorphose en permanence.

Chapitre 6 : Mutations et Transformations textuelles

« Parody is endowed with the power to renew » (115) ; voilà l'argument essentiel de l'étude intitulée *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* de Linda Hutcheon, texte sur lequel nous nous appuyons dans l'analyse de l'œuvre organique. Grâce au double sens du préfixe para, qui signifie « contre » mais également « à côté », le mot parodie peut suggérer l'intimité autant que le contraste (Hutcheon 32).

[Through parody] a new form develops out of the old, without really destroying it; only its function is altered [...] Parody therefore becomes a constructive principle in literary history [...] Parody [i]s the inscription of continuity and change. (Hutcheon 36)

La parodie a ainsi une fonction considérablement plus complexe qu'un simple rôle limité à définir l'objet de l'inspiration de l'artiste. La parodie, comme genre, existe au moins depuis *La Poétique* d'Aristote, dans laquelle le philosophe nomme Hégémon de Thasos comme premier auteur de parodie. C'est un genre qui est souvent mal compris, confondu avec la satire et, par conséquent, à qui on attribue une fonction de dérision. Cependant, par définition et par nature, la parodie ne se limite pas à la fonction destructrice et parasitique qui lui est attribuée depuis des siècles. La parodie est une des principales formes de l'art moderne autoréflexif, une forme de discours inter-art (Hutcheon Theory 2), et donc un moyen d'explorer les notions comme l'art, le discours, l'histoire, la réalité, et l'imagination, notions qui sont toujours en mouvement. Grâce à sa double nature, sa capacité à recréer et à créer simultanément, le genre de la parodie offre aux artistes modernes une forme qui possède la double fonction de transformation et de continuité : « Modern artists seem to have recognized that change entails continuity » (Hutcheon Theory 4). La parodie est donc une forme qui engendre la métamorphose. Dans cette partie de notre étude, nous allons explorer cinq œuvres parodiques de Millhauser dont certaines que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner : trois romans courts (« *The Princess the Dwarf and the Dungeon* », « *The King in the Tree* » et « *An Adventure of Don Juan* »), une

nouvelle (« The Eighth Voyage of Sinbad ») et le roman *From the Realm of Morpheus*.

Composé entre 1150 et 1190, le roman de Béroul est le plus ancien de toutes les versions du conte de Tristan et Iseult. Cette légende est importante dans notre étude à cause de la mutabilité inhérente à cette l'histoire : il existe en effet des versions multiples et les réécritures presque obsessionnelles.

La légende tristanienne prendrait forme sur le terrain mouvant de la tradition principalement (mais non exclusivement) orale. [...] Il ne faut pas parler d'une légende tristanienne mais de plusieurs. [...] Les légendes possèdent une vie propre et il est impossible d'en contrôler la mouvance voire la dérive. (Walter 16)

Parmi les textes médiévaux de la légende, citons *Tristan de Béroul*, *Tristan de Thomas* en plusieurs fragments, *Folie Tristan de Berne* et *Folie Tristan d'Oxford*, liste à laquelle nous pouvons ajouter de multiples reconstitutions modernes. En outre, la mutabilité de la légende se manifeste dans ses voix poétiques variées. « Lettres, lais, inscriptions ou énigmes s'entremêlent au récit tandis que coexistent des registres variés narratif, tragique, lyrique, humoristique même » (Demartini 9). Désormais, nous considérons le texte de *Tristan* comme un lieu qui engendre la transformation, « le lieu privilégié où se heurtent les contrastes idéologiques et esthétiques du roman (Demartini 10).

La légende ou plutôt les légendes de Don Juan sont connues pour leur mutabilité, leurs multiples métamorphoses. « A s'en tenir à Don Juan, la première difficulté qu'on rencontre est due à sa multiplicité » (Brunel Dictionnaire de Don Juan vii). Comme à l'accoutumée, le choix de Don Juan comme hypotexte de la nouvelle de Millhauser « *An Adventure of Don Juan* » nous rappelle donc la mutabilité de la fiction et le fait que l'espace fictif change d'un lecteur à l'autre et d'une lecture à l'autre, notion qui est déjà apparente dans le choix du titre, « *An Adventure of Don Juan* », dans lequel nous retrouvons l'article indéfini *an* qui nous suggère le caractère indéfini de l'œuvre et, par extension de toute œuvre et de toute lecture. « 1625-1630 Don Juan naît sur les planches d'un théâtre déjà grand seigneur et déjà méchant homme » (Biet 13). Dès ce moment-là, la légende ne cesse de se transformer. Don Juan deviendra un symbole qui, selon le siècle,

incarnera les philosophies, ou bien les idéologies, implantées dans les sociétés variées. Ce n'est qu'au dix-neuvième siècle qu'on arrêtera de condamner le personnage de Don Juan ; les romantiques décideront « d'aimer passionnément Don Giovanni » (Biet 45). Le Don Juan qui se manifeste dans le texte de Millhauser est Don Juan de Tenorio, personnage éponyme de la pièce espagnole produite en l'année 1844. Le protagoniste qui a inspiré le texte de Millhauser est né dans la période romantique dont nous pouvons retrouver les traces dans l'œuvre de Millhauser qui reprend, revisite et expose les techniques issues de la période romantique dans cette nouvelle parodique. Désormais, « on n'enfermera donc Don Juan ni en Espagne, ni en Italie, ni en France, mais on franchira, quelquefois avec lui, les frontières naturelles et les frontières artificielles » (Brunel Dictionnaire de Don Juan x). La légende de Don Juan est alors une histoire de la transgression qui se prête bien à une exploration des limites sociales et linguistiques.

Les Mille et une nuits est « un livre étranger. D'un étranger multiple » (Miquel 17), et engendre par là même la fluidité et la malléabilité de la production et de la réception de la fiction ; c'est bien cette multiplicité, cette fluidité et cette malléabilité, qui vont figurer au centre du texte de Millhauser. La genèse du conte est, sûrement, la tradition orale arabe que l'histoire originale écrite des Mille et une nuits essaye de fixer sous forme de manuscrit imprimé, et qui va se trouver dans les mains d'Antoine Galland au dix-huitième siècle, manuscrit dont il n'existe plus aucune trace physique aujourd'hui. Par conséquent, la traduction de Galland était une histoire déjà en transformation, le produit du « long labeur qui transforma un texte » (May 100).

Finalement, le genre de la parodie, genre qui est le véritable cadre du conte *From the Realm of Morpheus*, contribue à notre compréhension de l'œuvre organique. Ce texte nous offre un amalgame d'hypotextes, montrant ainsi que tout texte se prête à la métamorphose. C'est pourquoi nous commencerons notre étude par ce texte.

A. Intertextualité et transformation dans *From the Realm of Morpheus*

Considérons *From the Realm of Morpheus* comme une exploration narcissique (pour employer le terme de Linda Hutcheon) du pouvoir transformateur de l'art. Ce terme, qui à première lecture peut porter des connotations négatives, est en réalité une figure pour décrire la métamorphose inhérente à la métafiction, qui se transforme grâce à son autoréflexivité : « The thin paper is the reflecting pool; the text is its own mirror » (Hutcheon Parody 14). C'est cette relation qui nous amène à faire à nouveau un lien avec la philosophie d'Emerson dans laquelle nous trouvons les racines de cette métamorphose littéraire.

For Emerson [...] self-culture is emphatically a function of thought, whose goal is to "realize" or reify the world as it has been subjectively experienced. Thus the Emersonian metamorphosis makes and unmakes physical conditions under which the self subsists, assembling materiality out of ideation and converting solid matter into fluid law, dissolving walls into water. (Guthrie 182)

« I saw in the wet stone my dim and wavering reflection », nous dit Carl. « The walls had become dark mirrors in which I saw myself » (199). Cette image ainsi que les autres manifestations de l'eau suggèrent la conversion emersonienne citée ci-dessus. Tout d'abord, si nous retraçons le voyage de Carl de son début jusqu'au chapitre en question, nous remarquons que la rivière souterraine qui apparaît dans le premier chapitre de *From The Realm of Morpheus* est un signe de transition, un écho de la rivière Léthé de la mythologie classique. « In Greek mythology [...] residents of the Elysian Fields had the possibility of rebirth once their previous life had been forgotten, a feat achieved by drinking the waters of the River Lethe » (Middleton 31). Le symbolisme de la rivière de Millhauser est complexifié par la relation trans-textuelle entre Alice au pays des merveilles de Lewis Carrol et *From the Realm of Morpheus* dont le prologue nous rappelle la chute d'Alice dans le terrier du lapin blanc ; Carl, notre narrateur millhauserien, dans des gestes similaires à ceux d'Alice dans le conte de Carroll, poursuit un chien dans une forêt où il trouve une ouverture représentée par un espace noir (« a dark space » (18)), qui est le point de départ de son voyage dans le royaume de

Morphée. Dans le texte de Carroll, comme dans ce texte de Millhauser, nous faisons le rapprochement symbolique entre l'eau qui fait partie des deux paysages (Alice a failli se noyer dans ses propres larmes) et la notion de renaissance incarnée par la rivière Léthé. « You may take [Alice's tears] as the Lethe in which the souls were bathed for re-birth » (Empson 350).

Dans Alice au pays des merveilles le rapport entre le rêve (espace imaginaire) et l'eau (symbole de la transition) est sous-entendu : en effet Alice a seulement rêvé de l'expérience d'avoir nagé dans ses propres larmes. Le rapport rêve/eau dans le texte de Millhauser est plus appuyé. Dans le royaume de Morphée, l'eau est associée à la notion de sommeil directement par la description. « A small stream issuing from the cave flowed slowly in a pebbled bed to the sluggish lake. There was a sound of slow water flowing over stones. Dark flowers beside the stream hung drowsily over the water » (25, c'est moi qui souligne). Le royaume de Morphée est un véritable monde de l'imagination littéraire dans lequel nous retrouvons des masses d'eau qui nous rappellent la métamorphose d'Emerson, et qui sont ainsi indicatives du potentiel créatif. Millhauser explore le potentiel esthétique dans le chapitre « The Tale of the City in the Sea » qui est construit autour de sa relation intertextuelle directe avec l'île mythique d'Atlantis, qui, dans ce texte, se situe entre deux plans d'eau. Ce déplacement de lieu n'est pas arbitraire et nous rappelle la transformation inhérente à toute notion d'expérience ou d'identité. La notion de lieu, et précisément de lieu américain, doit alors être reconsidérée.

« "Once upon a time [...] thy America [was] a wilderness of trees" » (280). Morphée nous rappelle que l'Amérique n'est plus une étendue sauvage prête à être formée ou transformée. La Frontière américaine n'est plus qu'un souvenir, et l'Ouest est un lieu déjà découvert, déjà rempli avec des berceaux et tombes des rêves américains. « When all of the space has been taken up [...] it must instead be reimagined or presented again » (Schirmeister 2). L'Atlantis de Millhauser est un exemple de cette re-imagination et re-présentation.

Re-imaginer ou re-présenter un lieu est un exercice qui est, par sa nature, autoréflexif, et la tension entre la nature et l'artifice est au premier plan du récit. Le paysage d'Atlantis est une vaste œuvre artistique, et le cœur de son économie semble être la production esthétique. Le discours des Atlantes lie la fabrication

artistique à la production industrielle : « [Atlanteans] were shaping [clouds] with their hands, others were applying touches of white and blue and gray by means of slender brushes, and still others appeared to be constructing or repairing them with handfuls of cloud-stuff taken from vats » (286). Les nuages artificiels d'Atlantis sont à la fois des œuvres esthétiques, mais aussi une métaphore de l'expérience de la lecture : « A cloud, when laboriously completed, had no fixed and final shape, for the cloud material was by its very nature unstable » (286). Les mots, comme la substance des nuages, sont naturellement instables ; la malléabilité des nuages illustre la façon dont chaque texte est transformé par chaque lecture. Plus loin, Millhauser accentue la corrélation entre la littérature et la transformation, symbolisée par l'eau. Dans le conte de « The Tale of Morpheus and Vivayne », Morphée explique sa relation avec Illore, une fille de l'eau ou sea-lass. La race à laquelle Illore appartient est non seulement un peuple de l'eau, mais aussi un peuple qui aime la lecture (« [a] reading race » (261)). Morphée décrit le paysage où vit ce peuple : « rocky isles, all hollowed and pillared within, and filled with books and burning lamps—these being watery libraries » (261). L'image de la bibliothèque construite dans l'eau suggère donc que l'imagination, directement liée à et développée par la lecture, est un catalyseur de la transformation, symbolisée par la fluidité de l'eau.

« Who Dreamed It », autrement intitulé « Life is but a Dream », écrit par Lewis Carroll en hommage à Alice, et surtout en reconnaissance au pouvoir de l'imagination et à la capacité de rêver, nous semble être une des sources d'inspiration du roman *From the Realm of Morpheus*. Voici deux strophes du poème de Carroll :

In a Wonderland [children] lie,
Dreaming as the days go by,
Dreaming as the summers die;

Ever drifting down the stream—
Lingering in the golden gleam—
Life, what is it but a dream?

Le rêve, cité trois fois dans le poème de Carroll, est central dans le texte de Millhauser. Morphée est le dieu grec des rêves : « [a] presiding spirit [...] , who in [Millhauser's] view, is the source of the all-imaginative creation; "the novel, among other things, is supposed to be a kind of summa of the imagination" » (Millhauser cité dans Alexander 17). L'imagination créatrice dépend du pouvoir de se transformer. En effet, l'étymologie du nom Morphée vient du grec ancien *Μορφεύς* qui signifie forme, un nom que ce dieu mérite grâce à son pouvoir de se transformer en êtres chers, pour se rendre visible aux êtres humains.

Dans le texte de Millhauser, le pouvoir de transformation de Morphée est linguistique : le pouvoir de métamorphoser les mots en mondes, de se métamorphoser par la voie du langage. Son pouvoir linguistique provient de son adoration des mots. En effet, et avant tout, Morpheus est logophile : « Lover of words and lecher of words, licking my tongue into the dark crannies of syllables, lapping up secret juices, rooting with my swine snout in the warm moist furrows » (42). C'est un coquin de la littérature qui peut se vanter d'une relation amoureuse avec une fille qui porte le prénom de Volumnia, référence intertextuelle à Shakespeare certes, mais aussi rappel linguistique de la relation entre Morphée et la fiction : « She had volumes, nay volumnias, to speak of love » (139). Sa relation avec les mots, relation liée à la séduction, au plaisir sensuel et à la consommation épicurienne, résonne dans ses histoires. La transformation linguistique s'étend : plus le récit avance, plus le narrateur est contaminé par les manières et le dialecte de Morphée (Alexander « Steven Millhauser : Novels » 17).

De même, l'expérience d'Alice dans le texte de Carroll est fortement linguistique. Le pays des merveilles est aussi un pays de non-sens, construit par l'usage (ou l'abus) du langage. Nous retrouvons le même type de non-sens, ou plutôt l'inversion de sens des mots, dans un autre texte de Carroll, *Through the Looking Glass*. Les effets transformateurs du langage sont des conséquences de la communication, et dans les œuvres citées ci-dessus la communication passe par le fait de raconter des histoires. La tradition orale de l'histoire est une similitude entre les textes explorés ici, et peut concrétiser la relation créatrice et transformatrice entre le lecteur et le texte. Le voyage d'Alice au pays des merveilles est principalement un voyage à travers les histoires d'autres

personnages (la souris, la Duchesse, le Chat du Cheshire, le Chapelier fou, la fausse-tortue et le griffon). Le récit est d'ailleurs divisé en chapitres qui traitent des histoires de ces divers personnages. Le texte de Millhauser est organisé de la même façon : « stories-within-the-story » (Alexander « Steven Millhauser : Novellas » 17), une notion qui est métaphorisée dans le texte de *From the Realm of Morpheus* par l'image des ponts construits dans des ponts (« a bridge within a bridge » (285)). Sur dix chapitres, sept contiennent le mot conte dans leur titre. Bien que les trois autres n'utilisent pas ce terme, ils font référence directement à la littérature. Le premier chapitre intitulé « The Descent » fonctionne comme référence intertextuelle à Alice et à sa descente dans le terrier du lapin. Le dernier chapitre, « Envoi: Hymn to Morpheus » est un clin d'œil à la littérature du XIV^e siècle. Le troisième chapitre « The Library of Morpheus » met en relief la fonction du livre dans la parodie moderne. « *From the Realm of Morpheus* is a dialogue with the Western Canon [...] a history of the manipulation of words » (Alexander « Steven Millhauser: Novellas » 19).

La loi fluide dont Emerson parle semble faire avancer le récit de Millhauser. Dans sa critique littéraire de *From the Realm of Morpheus* publiée en 1986, John Crowley fait les remarques suivantes : « THE danger, which Mr. Millhauser skirts throughout and does not entirely escape, is of being taken over by one's own skill at pastiche, enjoying for its own sake the re-creation of bypassed modes ». Ailleurs les critiques font souvent référence à la nature guindée de ce conte ; Michiko Kakutani observe que le livre ressemble à une broderie habile, « worked on themes and ideas patented by the masters ». Cependant, l'effet de cette artificialité construite nous rappelle certaines observations faites par Fredric Jameson sur Roland Barthes dans son étude *The Prison-House of Language* : « The very function of the style's artificiality is to announce itself as a metalanguage, to signal by its own impermanence the essential formlessness and ephemerality of the object itself » (154). Ce collage de Millhauser résiste donc aux formes fixes pour annoncer sa propre nature fugace. Morphée sert de porte-parole à cette idée :

“[...] what's that hard ground whereon thou dost stand? No. Is it earth? Yes.
What's earth? 'Tis the crumbly portion o' the land, which a child can break

apart 'twixt his fingers. [...] 'Tis so soft a weak and boneless worm can crawl within." (366)

Dans l'œuvre organique, le corps humain avec ses transformations biologiques et ses limites physiques sert non seulement d'homonyme, mais aussi de métaphore pour le corps du livre et, évidemment, pour les cadres de l'œuvre d'art en général. Nous retrouvons l'envie de Carl de se libérer de son corps physique dès les premières pages de *From the Realm of Morpheus* (« this hunger of the body to be free of itself, to rid itself of itself as of an oppression » (15)). Carl énonce l'oppression de la forme et par conséquent évoque la différence entre l'œuvre et le Texte, telle qu'elle est explicitée par Roland Barthes :

L'œuvre est un fragment de substance, elle occupe une portion de l'espace des livres (par exemple dans une bibliothèque). Le Texte, lui, est un champ méthodologique [...] le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production. Il s'ensuit que le Texte ne peut s'arrêter [...] ; son mouvement constitutif est la traversée (il peut notamment traverser l'œuvre, plusieurs œuvres (Le Bruissement 70-71).

Les limites du cadre de l'œuvre (« the inconveniences attendant upon bodily existence » (30)) sont explorées plus profondément dans le chapitre « *The Hall of Shadows* », lieu caractérisé par ses nombreux piliers, « [a] maze, which everywhere seemed to invite [the] gaze only to turn it aside » (27). La dichotomie corps/ombre y est évoquée : « when the body dies, its shadow descends to this hall where it continues its shadow-life » (30). Cependant, les ombres de Millhauser ne sont pas seulement les preuves d'une vie après la mort dans un sens religieux. Nous sommes effectivement plus proches de l'ombre de Peter Pan : l'ombre n'est donc pas un synonyme de l'esprit mais plutôt un être tout à fait séparé de l'esprit humain. La stophe 28 de *The Metamorphosis of Pigmaliions Image* de John Marston (1576–1634) utilise la figure de l'ombre comme métaphore des pouvoirs poétiques :

[..] But shadow of the blisse
Which now my Muse strives sweetly to display
In this my wonderous metamorphosis.

Daine to believe me, now I sadly say:
The stonie substance of his Image feature
Was straight transform'd into a living creature.

When Pigmalion's "conceit" fails to achieve "love's crowne", the narrator's poem, "his shadow", takes over. Marston now rivals his character with his own "wonderous metamorphosis," claiming that his poem achieves "that bliss" that escapes Pigmalion. (Enterline 148)

La relation entre le corps et l'ombre, le cadre et la vitalité du sens, est une relation de complicité plutôt qu'une relation de nécessité. Le rapport qui peut se développer entre l'ombre et le corps est fortement intime (« a deep and fierce intimacy [...] such as two bodies can never know » (31)) et transcende l'attachement physique, y compris l'union sexuelle : « In comparison to our double unanimity the famous act of corporeal union is an instance of estrangment » (31). Si nous lisons les ombres comme des métaphores du sens et des métaphores des œuvres physiques, nous privilégions la malléabilité du sens. L'expérience malléable devient, alors la « vraie » expérience, explique l'ombre d'Aristote dans *From the Realm of Morpheus* : « shadow-lives are the real lives, of which transitory human bodies are unreal shadows » (33). Il suffit d'échanger le mot human par le mot textual dans cette phrase pour faire fonctionner la métaphore.

Toutefois, cette partie nous offre encore un autre point de discussion. Concernant le mot ombre et ses significations, nous remarquons dans la citation suivante une implication qui diffère de ce que nous avons auparavant évoqué : « Writers in the modern tradition of originary authorship are always in danger of working not on the shoulders of giants but in the shadow of their precursors, and this shadow falls over both style and substance » (85). Parmi ces piliers colossaux (« colossal pillars ») nous retrouvons des références directes à Aristote, bien sûr, mais aussi à Homère et Platon qui sont, en effet, des géants précurseurs de la littérature dont les ombres ont une très grande portée. Dans cette masse littéraire, le narrateur se perd (« lose my way entirely » (28)). Nous retrouvons aussi l'expression populaire *to scratch the surface* (28) qui, dans ce contexte, suggère

une connaissance superficielle au mieux, de ce qui peut être contenu dans cette vaste étendue de piliers ancestraux (« great pillars, stretching away » (29)).

En effet, le royaume de Morphée, dieu qui symbolise la métamorphose, est un royaume construit sur la base d'une trans-textualité compliquée. « Metamorphosis often arose in spaces (temporal, geographical, and mental) that were crossroads, cross-cultural zones, points of interchange on the intricate connective tissue of communications between cultures » (Warner 17). *From the Realm of Morpheus* est un texte qui illustre la relation entre la métamorphose et la relation interculturelle. « The replica is a haunted object » affirme Millhauser dans son essai « Replicas », « It is always accompanied by the thought of the second object, the original, to which it ceaselessly refers » (51). De cette manière, l'intertextualité qui figure dans ce conte construit un dialogue entre les ombres d'ailleurs et l'objet esthétique de Millhauser. Les peuples d'Atlantis incarnent cette notion : « they do but copy what their fathers wrought, as their fathers mimed what came before: these forms being but dream-rememberences » (290). Leur art représente donc l'objet hanté dont parle Millhauser. Morphée nous le dit explicitement : « these Atlanteans be a haunted race, and in all things do cling to their vanished past: yet living removed from that first and scarce-remembered place » (301). La révélation de la duplicité élève la copie au statut d'une création à part entière (Alexander « Steven Millhauser: Novels » 19).

Prenons comme illustration de cette notion « The Tale of Heklo and Elki », œuvre parodique inspirée des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift. Cette œuvre est un exemple de l'esthétique de l'objet hanté dans lequel la voix de Swift se manifeste dans l'énoncé, attirant l'attention vers l'interstice créé par les différences entre les deux œuvres, espaces vides dans lesquels le lecteur peut tisser le sens, guidé néanmoins par le texte de Millhauser.

Publié en 1726, *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift est une satire sur les faiblesses et le potentiel de l'homme. Swift parodie des livres de voyage si populaires à son époque dans le but de critiquer la corruption politique et sociale de son pays, tout en préconisant l'amélioration éventuelle de l'homme. *Les Voyages de Gulliver* est, lui-même, une parodie riche et Swift s'inspire de plusieurs auteurs pour mettre en œuvre ses idées parmi lesquelles nous retrouvons des références à Philostrate, Lucien, Rabelais, et *Cyrano de Bergerac*.

Les deux premiers livres des Voyages de Gulliver, le voyage chez les Lilliputiens et le voyage chez les Brobdingnags, sont peut-être les plus connus sinon les plus cités dans la culture populaire. La notion de la taille est fondamentale pour explorer la perception et Swift manipule le système optique pour mettre en relief la nature humaine. L'ironie créée par les différences entre la forme et le fond expose les failles de la perception et montre aussi un écart entre le sens et le sensuel : les qualités physiques des Lilliputiens beaux et fragiles contrastent avec leur arrogance et leur orgueil. Chez les Brobdingnags, Swift met en scène les faiblesses émotionnelles de l'homme et contrairement au premier livre, ici les sentiments de Gulliver sont nommés et explorés. Dans ce livre, Gulliver doit faire face à ses propres faiblesses émotionnelles qui se manifestent comme des maladies physiques et des révolutions provoquées par les sensations fortes. Swift va se servir de toutes les capacités sensorielles pour souligner l'expérience subjective de Gulliver chez les Brobdingnags.

Dans son conte « The Tale of Heklo and Elki » Millhauser reprend l'histoire de Gulliver à Brobdingnag et ainsi met en relief l'expérience sensorielle et la façon dont on l'utilise pour mettre l'expérience en mots. Cette parodie moderne a pour objectif non pas la moquerie, mais l'exploration esthétique de l'œuvre. « [Parody] is not a matter of nostalgic imitation of past models; it is a stylistic confrontation, a modern recording which establishes difference at the heart of similarity » (Hutcheon Parody 8), et c'est cette différence qui va permettre une méditation sur l'acte artistique chez Millhauser. Le premier paragraphe donne le ton : il s'agit d'une narration schizophrénique qui glisse entre le style de Carl et un autre style de langage qui fait écho à la voix de Gulliver. C'est bien le langage de Swift, et non pas la satire ou l'histoire en soi, qui est l'objet central de la parodie Millhauserienne.

« Nothing is great or little otherwise than by comparison » (99) nous dit Gulliver plusieurs fois pendant ses voyages, philosophie qui est incarnée par la figure de style la plus fréquemment employée dans le texte de Swift : la comparaison. Comparons, donc, l'exposition du lieu chez les deux auteurs. Gulliver, dans le conte de Swift, est introduit dans un paysage rocailleux : « barren and rocky » et « full of sharp-pointed rocks » (97). Dans la parodie de Millhauser, nous retrouvons les pierres de Brobdingnag en plus des nombreuses

comparaisons, dont la première reprend les pierres qui figurent dans la description de Swift mais visiblement transformées. « The stones were sea-smoothed and round, like pebbles, but about the size of baseballs » (225) : des roches érodées par le temps, une métalepse qui dévoile la (re)vision de Millhauser, la continuité et la différence produites par la parodie, « a structural modeling process of revising, replaying, inverting, and “trans-contextualizing” » (Hutcheon Parody 11). Composée d'un énoncé hybride, la voix narrative du texte et le style d'écriture sont clairement millhauseriens, cependant la voix de Swift, qui passe par Gulliver, résonne. En fragmentant le texte de Millhauser, nous identifions des traces linguistiques de Swift : des mots pour communiquer l'observation empirique « incalculable », « smallest », « wider », par exemple, ou bien une référence au chiffre douze qui est le rapport entre la taille de Gulliver et celle des Lilliputiens et des Brobdingnags. Le mot « handkerchief », qui sert chez Swift à lier les quatre livres des Voyages de Gulliver⁶⁹, réapparaît dans le conte Millhauser deux fois ; tout d'abord dans une comparaison tirée de l'exposition : « The smallest leaves were wider than handkerchiefs » (226), et encore dix pages plus loin « an immense pink handkerchief » (236). Si le mot en répétition ponctuelle chez Swift établit un sentiment de continuité, l'effet est accentué dans le texte de Millhauser.

Les expressions archaïques comme « I fed well » et des constructions de syntaxe typiques du conte de Swift remplissent le récit de Millhauser. Les constructions binaires sont nombreuses chez Gulliver: « I was struck with the utmost fear and astonishment » et « wholly overcome by grief and despair » (97, c'est moi qui souligne). Le même type de phrase apparaît dans le texte de Millhauser : « I trembled with fear and loathing » et « I advanced with difficulty and revulsions » (226, c'est moi qui souligne). Les deux contes évoquent la notion de peur et la problématique de la communication de la peur et la description de ce qui fait peur. Swift utilise les mots aux connotations violentes: « thunder » et

⁶⁹ Dans « Le Voyage chez les Liliputiens », Gulliver fait de son mouchoir un terrain sur lequel les chevaliers du roi peuvent entrainer leurs chevaux. Dans le deuxième livre, le fermier géant porte le petit Gulliver chez lui dans un mouchoir, qui, dans le troisième livre, devient un outil pour faire un signal aux gens sur l'île flottante. Finalement, dans le quatrième livre, Gulliver utilise son mouchoir pour communiquer avec les Houyhnhnms.

« scythes » par exemple. Les comparaisons chez Millhauser laissent de côté la cible émotionnelle pour entrer dans un jeu linguistique. « Thistles as big as pincushions [...] pineneedles larger than knitting needles, on which lay sharp-edged pinecones the size of pineapples ». Ici, les comparaisons sont de plus en plus liées à des échos étymologiques et à des connotations linguistiques qui font appel à des images liées dans une sorte de courant de conscience. Ce jeu de métamorphose linguistique nous rappelle la nature organique de l'expérience et de l'expression.

L'expérience émotionnelle est traduite par le contact sensuel dont la vision n'est qu'une façon de l'exprimer. Dans l'œuvre de Millhauser, la perception, mise en mots, est la raison d'être du récit alors que dans le texte de Swift l'observation et la perception sont des voies thématiques au service de la satire. Le champ lexical de la vision est exploité dans les deux œuvres. Les références à la vision, très nombreuses dans le texte de Millhauser suggèrent une portée autoréflexive grâce à l'utilisation du mot *gaze*, mot qui est absent du récit de Swift, et qui veut dire regarder intensément. Ce terme, souvent réservé à l'observation esthétique, est utilisé cinq fois dans le texte de Millhauser, tout comme d'autres mots ou phrases qui relèvent de l'acte de regarder, tels que *observe* et *study intently*, mots qui évoquent non pas la vision simple mais la contemplation.

L'expérience étant communiquée par tous les sens, chez Swift comme chez Millhauser nous retrouvons des références multiples au savoir sensuel. L'ouïe, comme la perception visuelle, prend sa forme dans des comparaisons. Pour exprimer la force de la voix du fermier Brobdingnag (« a voice many degrees louder than a speaking-trumpet »), Gulliver doit faire appel à des comparaisons, parmi lesquelles nous identifions des connotations plutôt négatives « thunder » et « noise », par exemple. Chez Millhauser nous observons un jeu linguistique (« clattering stones » 225 « cracking and clattering », « crashing sound » (226)) dont les échos allitératifs, preuve d'une auto-conscience littéraire, sont au service du dispositif métafictionnel.

La première confrontation qu'a Gulliver avec le géant de Brobdingnag est reprise par Millhauser, dont le texte va garder les sentiments manifestés par Gulliver dans le passage correspondant de Swift. L'image de Gulliver comme insecte ou petit animal dangereux, essentiel dans le récit de Swift, dans lequel la

nature de l'homme est mise en question, se retrouve dans la version de Millhauser. Voici un extrait de Swift : « I apprehended at every moment that he would dash me against the ground, as we usually do any little hateful animal which we have a mind to destroy » (99). Nous comparons à présent ce passage au texte de Millhauser : « All at once he scrambled to his feet, snatching up a branch twice my height, and stood brandishing it over his head as if he were about to dash my brains out » (227) Le mot dash est un écho direct au récit de Swift, que Millhauser reprend et transforme : en jouant sur les sonorités, l'allitération en b et les consonnes sifflantes, Millhauser insiste sur la technique de la mise en œuvre linguistique.

Gulliver raconte son expérience avec le géant, qui soulève le petit Gulliver afin de le voir : « At length he [the giant] ventured to take me up behind by the middle between his forefinger and thumb » (100), un geste qui fait mal au petit Gulliver qui ne peut retenir ses larmes. Chez Millhauser, Carl revit cette expérience : « Suddenly I felt myself grasped painfully about the ribs and lifted in a dizzying arc, till I found myself perched on the great giant's shoulder » (229). L'auteur profite de ce mouvement pour illustrer le vertige (dizzying arc) de l'expérience sensuelle qui, dans le texte de Millhauser fait partie du rituel du plaisir que la lecture engendre. On vit les sensations fortes d'un monde agrandi dans les deux textes, cependant le sentiment de répugnance est beaucoup plus développé chez Swift qui cherche à magnifier les défauts de l'homme. Millhauser, lui, accentue la technique de la description.

The individual features were disturbing and even menacing— his mouth was more than half a foot wide, his teeth were the size of shot-glasses— but viewed in relation to one another they were far from unpleasing, and indeed suggested a certain refinement. (228)

Millhauser agrandit l'ensemble de la description afin de mettre l'accent sur la valeur de chaque mot de la même manière que le regard de Carl fragmente l'ensemble du visage du géant, faisant de lui un objet esthétique, isole les structures qui le composent, et finalement relève l'harmonie de l'ensemble. Cet extrait illustre alors un certain paradoxe : Millhauser, en élargissant la scène, se montre comme un miniaturiste verbal (Fowler « Miniaturist » 139).

« Fiction is an adventure or it's nothing—nothing at all. What's an adventure? An invitation to wonder and danger. If what I write doesn't lead a reader into the woods, away from the main path, then it's a failure » (Millhauser, 2003). Le voyage de Carl qui s'enfonce de plus en plus profondément dans la forêt de Heklo n'est-il donc pas une métaphore de l'acte de lire ? Dans son étude *Six Walks in the Fictional Woods*, Umberto Eco nous affirme que les bois sont une métaphore de la fiction : « [F]iction fascinates us. [...] It offers us the opportunity to employ limitlessly our faculties for perceiving the world » (131). Pour Millhauser, la magie de l'art de la fiction provient du pouvoir de changer le regard sur le monde, de prendre les objets banalisés par trop de familiarité et de les revisiter dans l'objectif de les faire vivre de nouveau. Le corps de la géante est un espace mystérieux que Carl peut lire mais dont l'essence lui échappe : « [Carl] saw, or did not so much see as sense, dim and intimate tracts of flesh, which threw [him] into an anguish of melancholy [...] and for a moment [he] became sharply aware of her alien and grotesque vastness » (242). Synecdoque du corps sexuel et grotesque, le sein gigantesque est évoqué trois fois chez Swift. Voici la première et la plus détaillée des références :

I must confess no object ever disgusted me so much as the sight of her monstrous breast [...] The nipple was about half the bigness of my head, and the hue both of that and the dug so varified with spots, pimples and freckles, that nothing could appear so nauseous. (104)

Chez Millhauser, le sein engendre un moment de tendre communication, bien que la description relève l'aspect étrange de cet objet transformé par un changement de taille :

I pulled myself to my feet and reached up toward one high and overhanging breast, which looked as dangerous as a barrel [...] She bared a breast as large as a well; against my palm it was startlingly soft, though the nipple looked thick and ungainly, like the stub of a cigar. I saw her gazing down at me with a look of unbearable sweetness and tenderness » (255).

Cette image qui est, chez Swift une perversion du corps féminin, devient chez Millhauser un moment intime, l'expression d'une relation humaine que la littérature peut engendrer.

Grâce au changement d'échelle, le motif de l'enfant est littérialisé. A travers les yeux de l'enfant, la perception est renouvelée et on peut redécouvrir un monde devenu banal, une découverte parfois effrayante, comme nous l'affirme Carl : « I think I would have enjoyed my child's eye view of things had it not been for the frightening mosquitoes, the size of wasps ». Chez les Brobdingnags, Gulliver est souvent associé aux enfants ; Glumclitch, une enfant de neuf ans, prend soin de Gulliver et c'est elle qui lui apprend le langage simple de Brobdingnag. Millhauser reprend cette scène en inversant l'apprentissage linguistique (Carl apprend à Elki l'anglais), et montre ainsi que tout texte est le produit d'interactions entre texte et lecteur.

From the Realm of Morpheus se caractérise par les nombreux déplacements, soit spatiaux, soit même temporels, de Carl et Morphée. Ces déplacements servent à répondre à la curiosité et aux questions (explicites comme implicites) de Carl concernant son expérience dans le royaume de Morphée. Ces déplacements multiples peuvent être lus comme le parcours inférentiel dont Umberto Eco parle dans son étude *Lector in fabula*, qui en anglais est traduit par « an inferential walk », notion qui nous semble correspondre aux figures de la lecture utilisées dans le conte de Millhauser.

Nous notons une répétition de la notion de guide au cours du voyage de Carl ⁷⁰. Tout d'abord, Morphée se présente comme « a denizen of the dark [...] A dangerous companion, a trusty guide » (38, c'est moi qui souligne). Carl refuse l'ombre de Michael Crane comme guide dans « The Hall of Shadows », et dans « The Tale of the City in the Sea » Carl et Morphée sont guidés par un Atlante. De la même manière les habitants de la lune servent de guide dans le chapitre « The Tale of a Voyage to the Moon ». Il nous semble que l'étude du codage et du décodage proposée par Linda Hutcheon est ici mise en évidence.

⁷⁰ Cela nous évoque, bien sûr, Virgile dans *La Divine Comédie*, relation intertextuelle intéressante, mais pas assez pertinente pour notre étude pour en faire une analyse détaillée.

With any change in the audience of art [...] we are likely to be able to posit a parallel change in the expectations of those who produce parody. [...] If the desired response is a reaction to the recognition and interpretation of parody then the producer of the text must guide and control the understanding of the reader. (86 Parody)

Dans cette perspective, nous pouvons alors considérer qu'il existe une intrusion de l'auteur à travers Morphée comme guide littéraire : la lettre M pour Morphée comme pour Millhauser. Dans sa critique de *From the Realm of Morpheus*, Michiko Kakutani déclare que le personnage de Morphée est décevant : « [Morpheus] isn't even a particularly compelling guide—mainly he just walks Carl about, pointing at this and that, while droning on about history and philosophy ». Cependant Kakutani passe sous silence les commentaires littéraires qui aident Carl et le lecteur dans la construction du sens. John Crowley n'a visiblement pas écouté Morphée quand il suggère que la nature irrésolue du conte est un défaut : « Every hint that has been dropped along the way to suggest that a unified allegory or single big story was being built [...] is left unresolved ». En utilisant un commentaire autoréflexif, Morphée nous aide à comprendre que la nature de la fiction est de s'effacer : « The Atlanteans knowing all doth end, journey not t' the edge o' the kingdom, but stop at the rough borders o' the land, where all doth by artful perspective seem to fade endlessly away » (303). Toute résolution dépend, alors, du lecteur.

L'incapacité à décoder un texte est explorée dans l'une des dernières histoires de ce roman, « *The Tale of a Voyage to the Moon* », conte qui explore la relation souvent problématique entre le lecteur et le texte. Ce lieu n'est pas sur la terre ; il est donc hors du monde « réel », et une littéralisation du cliché *to be on the moon* : « the true moon of lovers, poets, and voyagers » (326), un espace caractérisé par sa blancheur, « a barren white landscape [...] flat white plain [...] scattering of white rocks, which cast jet black shadows » (332), une page blanche avec des marques d'encre. La relation entre Carl et les gens qui peuplent ce lieu est troublée par un manque de compréhension, conséquence, initialement, d'une différence des langues parlées qui est, plus tard, complexifiée par l'incapacité à lire le langage non-verbal. Nous notons des références systématiques au doute

engendré, en partie, par de nombreuses phrases interrogatives. Nous relevons également un contraste entre les dialogues animés entre Morphée et les gens de la lune, et le silence et l'isolement qui imprègnent l'expérience de Carl.

My host put many questions to [Morpheus], to which he answered vigorously and at length, not omitting numerous asides to the woman, who laughed and was far more animated than I had seen her yet. I myself was silent, not wanting to interrupt their mirth, which I was unable to join. (343)

L'écart entre les espérances du lecteur et l'étrangeté du monde fictif nous semble être la cause des malentendus et des interprétations erronées. « To voyage is to perpetuate strangeness » (345) nous dit Morphée, qui aide finalement à résoudre les malentendus dans un chapitre justement intitulé « Misunderstandings », des malentendus qui persistent malgré les efforts des personnages et sont, en effet, à la base de cette relation. « I felt sharply grateful for the kindly and gracious manner in which I had been misunderstood, yet I remained uneasily aware that my relation to the Selenites was one of mutual misunderstanding » (352). Le nom sélénite qui signifie « de la lune » en grec⁷¹ est aussi le nom d'un minéral dont la transparence ou l'opacité est influencée par d'autres substances autour de lui⁷². L'opacité figurée des Selenites, n'est-elle alors pas le résultat de leur interaction avec Carl ?

« Individual readers (or listeners or spectators) appropriate the work of art—or [...] realize it. The act of realization is what transforms a text [...] into a work of literature » (Suleiman 22). Nous pouvons argumenter que la voix narrative de Carl est contaminée par la présence de l'auteur implicite : le nom du narrateur est Hausman, qui est étrangement proche étymologiquement du nom Millhauser. Désormais, nous considérons Carl comme une figure du lecteur/auteur, un rôle suggéré par la relation transtextuelle entre l'incipit de *From the Realm of Morpheus* et celui d'*Alice au pays des merveilles*. Alice et Carl partagent un penchant pour la rêverie, ce qui les lie avec la figure de l'artiste : « [Day-dream] resembles and reflects the artist's need to ground and shape a likely story, which

⁷¹ <http://en.academic.ru/dic.nsf/mwc/54143/selenite>

⁷² <http://www.mindat.org/>

must be controlled by credibility and pattern » (Hardy 33). En ce qui concerne Alice dans le texte de Lewis Carroll, elle fabrique elle-même sa rêverie au fur et à mesure. « [She] construct[s] the world out of her experience of art, chiefly the childhood aesthetic world games, poetry, stories, songs and rhymes » (Hardy 40). Alice est donc à la fois auteure et lectrice. De la même manière Carl est auteur et en même temps lecteur. Il possède un journal dans lequel il note ses observations ; à la page 207 qui marque approximativement la moitié du livre, nous nous rendons compte à quel point Carl est auteur de sa propre histoire parce qu'il nous présente un dessin quand il juge que son explication verbale n'est pas suffisante. « At one point I stopped to make a rapid sketch, shown below. The shapes, the relative distances, and the number of pockets are meant to be suggestive and make no claim to scientific accuracy » (207). Ainsi, la présentation du dessin montre non seulement sa place comme auteur, mais aussi sa place comme lecteur : le dessin montre la façon subjective dont Carl a lu l'espace.

La perception est fortement influencée par la notion d'espace dans lequel les objets peuvent être transformés par des fluctuations d'échelle. Carl, dans une parodie d'Alice, ressent physiquement les changements qu'il détecte dans le cadre de son environnement: « At once I became aware of a subtle change [...] I felt an inner widening as if I were stretching away on all sides—and I realized I had stepped into a wider and higher place, stretching away on all sides » (22). Nous notons que les fluctuations multiples de ce conte de Millhauser peuvent être spatiales (les échelles fluctuantes de taille) ou bien temporelles. « With narrators recalling writers as diverse as Byron, Nabokov, Swift, and Chaucer, Millhauser's milieus become contaminated by anachronism » (Rodriguez « Steven Millhauser : Novels » 8). Nous pouvons considérer cette œuvre comme l'un des paysages de Millhauser les plus « contaminés » et, en revanche, les moins accessibles aux lecteurs. En effet, l'expérience au royaume de Morphée est certainement plus épanouissante, voire uniquement possible, quand le visiteur possède une connaissance littéraire adaptée. « Texts do not generate anything—until they are perceived and interpreted. [...] [W]ithout the implied existence of the reader, written texts remain a collection of black marks on white pages » (Hutcheon Parody 23). Bien que Carl se montre féru de littérature, citant Spencer, Dickens, Chaucer, et Keats parmi d'autres, il est troublé et oppressé face aux textes

inconnus et complètement étranges : « The alien and unfamiliar quality of all these books did not excite my imagination, but rather oppressed and irritated me » (124). Pourtant, il prend du plaisir dans ses découvertes lorsqu'il se retrouve face à des textes familiers : « I felt a stirring of interest [when] as soon as we turned the corner I detected familiar names on bookspines » (124). En conséquence, Carl, et donc le lecteur, sont plus aptes à entrer en communication quand ils rencontrent et interprètent les références littéraires qui construisent le royaume de Morphée. Plus Carl (et le lecteur) reconnaît l'hypotexte, plus il (et le lecteur) peut comprendre la valeur esthétique de la trans-textualité, et ainsi prendre du plaisir. « The pleasure of parody [...] comes from the degree of engagement of the reader in the intertextual 'bouncing' [...] between complicity and distance » (Hutcheon Parody 32).

« [In metafiction] parody is frequently joined to manipulative narrative voices, overtly addressing an inscribed receiver, or covertly maneuvering the reader into a desired position from which intended meaning [...] can be allowed to appear, as if in anamorphic form » (Hutcheon Parody 86). C'est souvent le miroir qui fonctionne comme une métaphore anamorphique dans les textes de Millhauser. Dans *From The Realm of Morpheus*, cette métaphore est développée très explicitement et en détail dans un chapitre intitulé « Mirror Tales ». On peut considérer « The Four Ages of Mirrors » comme un conte métaphorique sur l'art de la représentation littéraire. L'histoire des miroirs commence par « the Golden Age of Mirrors », mouvement qui fait écho au classicisme centré sur une esthétique harmonieuse (« beautiful and harmonious images » (219)). Cet âge est corrompu par des images laides et menaçantes (219). « A man could know himself, for [the mirrors] showed who he was » ; ces mirrors évoquent le réalisme. « Then came the Bronze Age of Mirrors, when distortion first entered the art of reflection » (219). Sensibles et imaginatifs, les miroirs de cette partie se rapprochent du modernisme. Le pouvoir principal passe par le regard : le miroir ne change pas la « réalité », mais la perception optique du spectateur du monde réfléchi. Les œuvres-miroirs les plus troublantes sont celles qui captivent le regard du spectateur (« voluptuous and mystical [...] gazing » (220)) parce qu'elles signalent le danger de préférer ce monde mimétique au monde « réel » : « the very richness of the reflection serve[s] to draw the victim more strongly to her mirror »

(220). La victime qui est (at)tirée vers le monde mimétique nous rappelle les artistes millhauseriens séduits par le monde mimétique de leur art.

Le miroir est un objet d'art autoréflexif qui représente à la fois l'œuvre et la critique de l'œuvre. « The modern world seems fascinated by the ability of our human systems to refer to themselves in an unending mirroring process » (Hutcheon Parody 1). La galerie des glaces est donc une métaphore de la production et de la réception d'un texte qui sont, en effet, deux activités qui se manifestent simultanément. La jouissance que ressent Carl en apercevant des images déformées dans la galerie des glaces est engendrée par le plaisir de l'illusion, créée par la manipulation optique, plaisir qui nous rappelle celui « d'être en train de lire » (Chénétier Steven Millhauser 67). L'expérience de Carl est vécue comme une sorte de lecture, et se manifeste comme un désir d'entrer en contact avec les personnages de ce monde : « I felt a sharp desire to mingle with these silent people, to pass through the polished walls that divided them from me in the very act of revealing them » (200, c'est moi qui souligne). Si nous remplaçons le mot walls par le mot words, nous pouvons constater que le regard, ou plutôt la perception, est bien construite par des mots.

Les réflexions philosophiques de Carl sont fortement auto-réflexives, même avant sa descente au royaume de Morphée. « Is there not something paradoxical about sunshine? The very brightness creates an intensity of shadow that troubles and allures. It's as if the purpose of sunlight were nothing but the revelation of those shadows » (13). La dichotomie ombre/soleil est une métaphore récurrente dans la fiction de Millhauser : le soleil est une figure de la promesse de clarté qui dévoile l'obscur, mais aussi l'élément nécessaire pour créer l'ombre. La relation entre la luminosité et l'obscurité est surtout une métaphore de la fiction qui est partout dans l'œuvre de Millhauser dans laquelle il réussit à capturer « the ability to see beyond the confines of conventional reality, to imagine another dimension to the world both as it is and as it might be » (« Kasper Hauser Speaks » 89).

Dans son essai « The Fascination of the Miniature » Millhauser énonce son intérêt pour la vision et la perception du monde. « As a child I longed to have an extra pair of eyes at the back of my head. What was that longing but an impatience with human limitation, a reluctance not to see everything, a refusal, in short, not to be God » (131). La première description de From the Realm of

Morpheus est une exploration de la perception. Millhauser construit une scène qui exprime les modifications de la vision comme si on regardait à travers une lentille en visant une scène pour la prendre en photo : « The vague trees sharpened to knobby trunks » (16, c'est moi qui souligne). Le cadre esthétique est soigneusement mis en scène : « In the dark frame of two tree trunks I saw the uneven green shade, the bright grass, the sunny backstop, the bright-green playing field » (16) ; ce lieu est transformé en objet esthétique grâce à la perception. Ainsi, nous considérons que la transformation chez Millhauser est souvent une transformation de la perception, un pouvoir de changer non pas le monde matériel, mais bien de « changer de système optique » (Chénétier Steven Millhauser 72). Par conséquent, la description dans les contes de Millhauser est caractérisée par sa relation inter-médiale avec la photographie et les tableaux. Si le regard exerce un pouvoir créateur, il possède, inversement, un pouvoir destructeur : « Unobserved, the bench behind me trembled, broke apart and dissolved. The girl on the grass, the fat man on the bench, the backstop, the green playing field wavered, shimmered, and melted away. The sky, the moon, all disappeared silently, leaving no trace of what had once been there » (17). Millhauser lui-même a fait référence au pouvoir destructeur de l'art tel qu'il se manifeste à travers la perception.

We see what's immediately useful to us and ignore the rest. In this sense, art is a method of destruction. It turns our attention away from the useful, it allows us to see things usually obscured by habit—it invites us to witness the thrilling stangeness of the world. (Transatlantica, Chénétier (2003))

Il emploie la technique du tableau figé pour capturer l'étrangeté d'un monde devenu banal à cause de l'habitude. Très tôt dans le récit de *From the Realm of Morpheus*, le narrateur introduit ses intentions : « I have often wondered whether it is possible for words to summon a scene in all its innocence, its freedom from pertinence, its lucid and precise irrelevance » (14). Notre narrateur, jusque-là sans nom, parle d'un match de baseball en train de se dérouler, mais suspendu par la description. Pour figer une scène en mouvement Millhauser emploie le champ lexical de la lenteur et de la répétition : « the batter swung slowly, dreamily, like a boy underwater, and again he swung slowly, dreamily, like a boy underwater, then he held his bat motionless as a stillness came over things » (15). Nous pouvons,

d'ailleurs, considérer ses intrusions de façon métaleptique, comme une sorte de méta-énonciation qui permet au narrateur de commenter l'usage de listes, technique typique du style de Millhauser. « Or conversly, the mere listing of details, meaningless in themselves, at once provides them with a significance which one denies in vain. The beauty of irrelevance fades away, accident darkens in design; and like a subtle disease in the veins of day, Fate spreads its infection everywhere » (14).

La tension entre la scène esthétique et le sens de la scène nous rappelle Robert Frost et ses réflexions vis-à-vis de la conception dans son poème « Design ». Dans la première strophe, le poète nous décrit un tableau qui est un mélange de beauté et d'horreur suspendues dans une scène tout en blanc : « a snow-drop spider, a flower like a froth./And dead wings carried like a paper kite » avec des connotations de délicatesse (snow, flower, froth, wings, paper, kite) qui sont opposées aux idées menaçantes (spider, dead). Dans la deuxième strophe, nous retrouvons des questions qui énoncent un intérêt pour la création en général. Les questions du poème de Frost sont existentielles : « What but design of darkness appal? / If design govern in a thing so small » ; pour Millhauser, les questions de création concernent l'acte artistique, acte puissant qui est associé à la violence et au macabre. Cette notion est évoquée par le mot darkens : « The beauty of irrelevance fades away, accident darkens into design » (14). Le destin contagieux dont le narrateur parle montre bien la forte présence d'un auteur créateur. En opposant deux réflexions concernant les effets de la description verbale, Millhauser exprime la tension créée par le codage et le décodage, le rapport de force entre le lecteur et l'auteur implicite dans la communication du sens. Nous pensons à Wallace Stevens : « I do not know which to prefer / the beauty of inflections / or the beauty of innuendoes/ the blackbird whistling / or just after » (« Thirteen Ways of Looking at a Blackbird »).

Si Carl est le lecteur implicite, son voyage dans le royaume de Morphée est une métaphore du propre voyage du lecteur.

As the reader progresses through any novel, the effect of the author's guiding rhetoric, of the narrator's mediation, and of the accumulation of fictive referents, is to force him to bridge the gap between his own world and the potential fictional universe [...] However, the cumulative effect of reading is

to transform this transparency of language into an increasingly dense set of aesthetic entities, into a fictive heterocosm. (Hutcheon Parody 140)

L'architecture du palais des Atlantes semble illustrer cette notion qui est concrétisée dans la description :

One might readily argue that the wall itself was part of the Palace [...] [as] the entire wall was hollow, containing a labyrinth of interconnected rooms on many levels [and] the wall was not only connected to the Palace by numerous bridges, but at more than one place crept forward and joined the Palace directly. (284)

Si le palais peut être lu comme une métaphore du texte et des différentes possibilités de ce texte, la figure du pont est une métaphore du processus de la lecture. « Narcissistic narrative is [...] a process made visible » (Hutcheon Narrative 6) ; créer un espace fictionnel est un processus organique, un acte de transformation perpétuelle.

B. Tristan transformé

Dans sa parodie moderne intitulée « The King in The Tree », Steven Millhauser met en évidence la mutabilité fondamentale du conte de Tristan et Iseult et son existence comme texte en transformation, ainsi que le pouvoir transformateur de la fiction. La première page donne le ton : « I have noticed one change. Before his marriage to the Queen Ysolt, the King was a master of his countenance [...] Now in that well-loved face, one can see adoration, suspicion, jealousy, yearning, and sudden doubt » (141-142). Le mot change (ou ses synonymes) apparaît plusieurs fois dans le récit. L'évolution de la relation entre Tristan et Ysolt est exprimée par ce verbe : « Is it possible that something has changed between them ? » (203, c'est moi qui souligne). En même temps, l'histoire d'amour entre les deux personnages est transformée par les mots du roi : « By his speech the King [...] has transformed the lovers' freely chosen abstinence » (208, c'est moi qui souligne). En effet, l'histoire ne peut continuer que par la voie du changement : « Nothing changes. And yet I ask myself: is there not change? It is like a summer day, a day like all

other summer days, except you feel, hidden in the heat of the high afternoon, the first chill of autumn » (209).

« The Queen is a whore—cut off her nose. The Queen is lecherous—burn her. Such are the interesting remarks one hears at court, from those who dislike the king's new bride » (141) : telle est la première phrase de « The King in the Tree ». Dans ce conte, Millhauser met en avant la fonction narrative des ragots dangereusement transformateurs. « If the good dream and the resonant memory are the offspring of the narrative imagination, so also are lies, slanders, gossip, aggressive confidences, persuasive temptations, secrets, deceits, and cold reserve » (Hardy 102). Au cours du récit, la construction des phrases avec le pronom « one », structure typique pour exprimer la rumeur, est utilisée plusieurs fois et ce dès les premières pages. Cette même structure de phrase qui donne en français « on dit que » ou « j'ai entendu dire que » (Walter 15) est également utilisée dans le texte de Bérout. En revanche, si les références à la rumeur chez Bérout fonctionnent comme des preuves de la fiabilité de l'histoire et de ses sources, dans la réécriture de Millhauser, c'est l'ambiguïté inhérente à la rumeur et à son pouvoir transformateur parfois dangereux qui est mis en évidence. L'inversion ironique, caractéristique de toute parodie, provient ici des effets de différence dans la narration. L'incertitude d'une narration autoréférentielle se différencie de manière saisissante de la voix d'un auteur/dieu dans les contes médiévaux et, de cette manière, l'incertitude du narrateur fonctionne comme un miroir qui réfléchit le doute qui pousse le lecteur à progresser dans l'intrigue.

Millhauser prend pour narrateur « Thomas of Cornwall » (141), nom associé à l'un des auteurs principaux de Tristan, il y a de cela plusieurs siècles. Si le sentiment d'amour est exprimé dans tous les textes tristaniens, c'est dans la version de Thomas que « la passion s'exprime également par la représentation artistique » (Demartini 26). La représentation artistique est le sujet du conte de Millhauser rédigé sous forme du journal intime de Thomas. Le fait d'absorber l'auteur Thomas dans son propre texte met en évidence sa place comme auteur et créateur du discours, et supprime la notion d'une narration omnisciente, permettant à Millhauser d'utiliser ce texte pour mettre en scène la construction du suspense narratif.

Le style de journal intime est présent dans la totalité du récit de Millhauser, notamment à travers la narration à la première personne qui se manifeste comme un monologue intérieur, mais qui est parfois coupé par des dialogues directs. Un lecteur négligent peut facilement oublier que les dialogues en question font partie d'une vision explicitement subjective, celle de Thomas, et que ce ne sont pas des dialogues qui étaient, à la base, mis en scène par un narrateur omniscient. De cette façon, la nature fictive de tout discours est accentuée. Les événements rapportés dans le journal intime de Thomas sont soit ceux qu'il a vus de ses propres yeux, soit des histoires qui lui ont été racontées. Cependant, nous observons un glissement constant entre les événements lus comme « vécus » par le narrateur et ceux qu'il a « entendus » ; les deux sont rapportés comme des faits de l'histoire en question. Ainsi, les « faits » et les ragots se confondent dans la narration de Thomas, composée de rumeurs à propos d'une relation adultère entre la reine et le neveu du roi, Tristan. Le mot rumeur, ses synonymes, ou les indications du discours indirect qui engendrent la rumeur (parmi lesquelles nous pouvons citer rumor, slander, gossip, it is said, reported, whispered) sont utilisés plus de trente fois dans cette nouvelle. La notion de rumeur est accompagnée de nombreuses questions posées par notre narrateur. Parfois les questions sont rhétoriques : « Is it surprising that gossip and slander have joined the young queen and Tristan? », mais beaucoup plus souvent le narrateur met en question ses interprétations et sa certitude concernant les événements : « My duty is clear. Is my duty clear? » (153) ; « Is it possible that I was mistaken? » (154) ; « Is it possible that they were never what they seemed to be, that the rumors have been false from the beginning? » (204). Cette réévaluation du passé exprime la fugacité de la perspective, et la façon dont l'expérience est construite et reconstruite, tout comme le conte médiéval de Tristan et Iseult est une recombinaison des fragments d'histoire.⁷³ « Knowing the past becomes a question of representing, that is, of constructing and interpreting, not of objective recording » (Hutcheon Politics 74).

⁷³ « The earliest discernible literary version of Tristram [...] was composed c.A.D. 1150 quite possibly in Anglo-Norman. Although there were earlier versions extending back to antiquity, nothing positive can be said of them. It is therefore with pardonable inaccuracy that scholars call the version of c. 1150 “the archetype”, since they do so as a charm against idle speculation. They understand by this term the archetype of literary versions, the first literary source of which we have any certain knowledge. Even this archetype is no longer extant. But it can be reconstructed,

La transformation du récit est concomitante aux transformations des personnages. Le personnage de Tristan est un artiste du déguisement. Ses compétences sont telles qu'il donne l'impression de pouvoir changer de forme, ce qui fait de ce personnage un texte complexe. « Even I, who saw at once it was not Tristan, studied him closely, wondering whether I had perhaps been mistaken, whether he had deceived us by changing the shape of his body » (222), nous dit Thomas, pour qui l'observation est aussi un art. Il observe les changements de la reine lorsqu'elle sait que Tristan est de retour dans le royaume.

In the chapel, kneeling beside the King, I observe the Queen closely. And now it seemed to me that a change had come over her, that her cheeks were slightly flushed, her lips less drawn, and that I had observed these changes, without thinking about them, for the past several days. (223)

Ce passage illustre la nature peu fiable de la perception qui est facilement, et nécessairement, influencée par la subjectivité. Ses observations de Thomas sont-elles le produit de sa connaissance que Tristan est avec la reine, ou est-ce que la reine a réellement changé au contact de Tristan ? « Though suspense is oriented toward the future, it also redefines the present and past; it is the first step toward the reader's unified experience of temporality » (Hoffmann 321).

Millhauser souligne la nature douteuse de la narration : la voix narrative a une forte présence et se montre préoccupée par sa propre histoire, et sa compétence ou son manque de compétence, dans sa narration. De nombreuses phrases mettent en relief l'acte d'écrire (« I cannot sleep before setting down the surprising events » (160), « I cannot write another word », « I seize these few moments to finish the narrative began in my last entry » (182), « I write these lines in my bedchamber » (229)) et font ainsi des rappels incessants à la présence d'un auteur/narrateur. D'ailleurs, les termes associés à la fiction résonnent dans le texte sous plusieurs formes: *speak*, *story*, *writing*, *narrative*, *record* ainsi que *performance* et *play*. La non fiabilité du narrateur est marquée par les nombreuses citations qui évoquent ses problèmes de mémoire ou de jugement : « Something has happened—

often in great detail, so far as its narrative data are concerned, by comparing its derivatives, the versions of Eihart von Oberge (between 1170 and 1175), Bérout (about 1200), and Thomas (about 1160), the last of whom radically revised it. » (Strassburg 2)

something disturbing and unexpected—something I cannot understand » (149), « One detail I neglected to mention » (151), « No! My speculations have proved to be mistaken » (197). En outre, le narrateur utilise des compositions ou des suppositions explicites : « It is easy to imagine that Oswin's report was caused by injured pride and thwarted desire » (143) ; « When I try to imagine the Queen Ysolt, I see only an enigma » (168). Le doute constant est maintenu dans le texte par l'usage du conditionnel *if*, par les mots indiquant l'incertitude, et par les nombreuses questions que se pose le narrateur. « A trap! Was it a trap? » (165) : ces révisions nous rappellent que la notion de fiabilité repose souvent sur la position des mots dans une phrase.

Genre d'écriture privée et explicitement subjectif, le journal intime aide à explorer le paradoxe du ragot. En effet l'incertitude inhérente aux ragots contraste avec le pouvoir qu'a cette narration de créer un noyau de doute qui va permettre aux histoires de prendre forme et, par extension, de changer la vision et les interprétations sur les événements (et la « réalité ») en question. Etant donné que la rumeur est une métonymie de la narration, ces ragots montrent à quel point la lecture est une activité qui est à la fois privée et publique. « Reading and interpretation may be carried out in solitude, but they are highly social activities » (Suleiman 53). De cette manière les sphères privées et publiques fusionnent. Dans « The Princess », le regard est voyeuristique. « Everyone in this novella watches everyone else, or wishes to » (Alexander « Steven Millhauser: Novellas » 42). Le pronom *we* impose un regard social et collectif, néanmoins caractérisé par une incertitude qui se manifeste par un questionnement incessant. Ce questionnement constant provoque des métamorphoses narratives et permet à l'oscillation dynamique du sens de continuer (Alexander « Steven Millhauser: Novellas » 44).

« The gossip's role [...] metaphorizes that of the writer. Gossip constitutes information; it becomes truth. The power to convert it into a pattern acceptable as truth belongs to the listener » (Spacks 230)). Thomas est alors à la fois un interlocuteur (la personne qui entend des ragots et les analyse), et donc un lecteur, mais aussi un colporteur de ragots ou, autrement dit, l'auteur de l'histoire. Chez Millhauser, le ragot est utilisé comme une métaphore pour montrer la double nature de la lecture et le fait que la réalisation de l'objet esthétique de l'histoire est le résultat d'une interaction entre le texte et le lecteur. Ces rumeurs ont le pouvoir

de provoquer des changements dans le comportement du roi, de la reine, et de Tristan. Les comportements transformés provoquent, à leur tour, des changements dans l'intrigue elle-même. Le mouvement narratif de l'histoire dépend donc de la jalousie du roi, jalousie nourrie par des histoires dans son entourage. Etant donné que Thomas, le narrateur de l'histoire, fonctionne également comme lecteur implicite, la façon dont il est influencé par les ragots qui forment, en partie, son histoire, est une représentation de la façon dont le lecteur participe à l'écriture de la fiction.

Intertextuelle et intra-textuelle, l'œuvre organique de Steven Millhauser « *The King in the Tree* » fait écho à un autre roman court de Millhauser intitulé « *The Princess, the Dwarf and the Dungeon* » du recueil *Little Kingdoms*. Ce conte explore les métamorphoses de l'intrigue ainsi que les métamorphoses déclenchées par la fiction. Nous identifions deux références directes à la légende de Tristan dans « *The Princess, the Dwarf and the Dungeon* », et ainsi le dialogue entre les deux textes millhauseriens est établi.

On the stretch of wall between the two recesses was a small painting that showed Tristan and Isolde lying side by side under a tree; from the branches peered the frowning face of King Marc, circled by leaves. (155)

Ce tableau de Tristan, Iseult et Marc se situe entre deux fenêtres, symboles de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, symboles aussi des cadres artistiques. En manifestant son intertextualité et son intra-textualité, ce texte résiste aux limites temporelles et culturelles, et ainsi se montre comme un texte qui explore les limites de toute sorte. Dans les romances médiévales, le verger est un lieu où se situent les moments révélateurs. Le conte de Béroul commence par le moment clé de l'histoire de Tristan : l'épisode dans lequel le roi Marc espionne Tristan et Iseult qui, sachant que le roi Marc est caché dans l'arbre, mettent en scène leur innocence feinte. La notion de performance comme acte artistique est accentuée dans le texte de Millhauser : « [Tristan et Isolde] declaimed, two actors under the moon » (« *The King in the Tree* » 163), incident qui est mis en tableau dans « *The Princess, the Dwarf and the Dungeon* ». Dans « *The King in the Tree* », le Roi et Thomas voient les amants ensemble dans « a grove of fruit trees, beyond which

rose a garden wall » (214). Les amants sont endormis sous un poirier. Dans « The Princess, the Dwarf and the Dungeon » le poirier est aussi présent. Le fruit donne au couple l'occasion de parler métaphoriquement de la tension créée par les suspicions du Prince. Cette occasion sert aussi à communiquer les doutes grandissants du Prince : « the prince taste[d] the full horror of his fall, even as it sharpened the sting of his suspicion » (127).

Ces parodies de Millhauser explorent la métamorphose à des niveaux variés : métamorphose de l'histoire qui se déroule et qui est transformée par les visions contrastantes des événements ; transformation des personnages dans l'histoire et par l'histoire ; transformation de l'histoire en texte ; et, dans « The King in the Tree », transformation de Thomas qui est lui-même changé par l'acte d'écrire. Dans « The King in the Tree » la transformation, décrite par le mot *change*, est évoquée pas moins de dix fois dans le récit ; la narration est en évolution permanente, et cette notion est soulignée par le champ lexical de la transformation et précisé par les répétitions obsessionnelles de mots qui reviennent dans le texte.

Dans ces deux contes, nous relevons des formes d'expression et de représentation diverses. Dans la « Suite » du m.s. B.N.F. fr. 24400 de la légende tristanienne, il existe une inscription intermédiaire : « Tandis que les lettres et les images [...] pétrifi[ent] la légende, les lais s'élèvent à leur tour auprès du tombeau, pour la célébrer » (Demartini 111). Ces deux formes d'art qui, au lieu de s'opposer, se mélangent, produisent à la fois un moment esthétique suspendu et, en même temps, une histoire en mouvement. Les lais, les pièces lyriques que nous trouvons dans *Tristan en prose*, nous rappellent l'intermédialité dans l'œuvre de Millhauser elle-même et son penchant pour les formes diversifiées qui incluent des formes musicales. Nous observons une relation transtextuelle entre « The Princess, the Dwarf and the Dungeon », le recueil de poèmes intitulé *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand et « Trois poèmes pour piano » de Ravel qui sont inspirés de ce recueil de poésies. Le nom Scarbo, personnage central dans le texte de Millhauser est aussi le titre du troisième et dernier poème de l'œuvre de Ravel. Scarbo, tel qu'il se manifeste dans le poème de Bertrand, exprime la relation complexe entre texte et lecteur. Voici les premières lignes de la strophe qui traite de l'arrivée de Scarbo, ce fantôme maléfique, dans le poème de Bertrand :

Oh! Que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or !

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit ?

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière.

Etant donné que cette vision fantastique ne commence pas par l'arrivée de Scarbo, nous notons une relation de causalité réciproque entre la voix lyrique et l'existence du fantôme : est-ce l'arrivée de Scarbo qui est la cause des visions et des bruits étranges qui se manifestent autour du narrateur, ou est-ce la sensibilité envers les visions fantastiques du narrateur qui fait se matérialiser Scarbo ? (Bruhn 205). Les transformations multiples qui se font écho dans le poème soulignent son aspect interprétatif, une subjectivité qui est reprise dans la musique de Ravel : « Similarly in the music, the extended tonal ambiguity [...] might be read as an emotional outbreak of a soul torn between two realities » (Bruhn 212).

Dans l'oeuvre de Millhauser Scarbo est le nom d'un nain provocateur et il incarne le pouvoir de la lecture qui fait de lui un adversaire dangereux : « Scarbo's most remarkable feature was his delicacy of feeling [...] This unusual development in the realm of feeling, born perhaps of an outsider's habit of extreme watchfulness, increased his danger as an enemy and his value as a trusted servant » (134). Comme un bon lecteur, il est au courant du pouvoir transgressif de l'imagination « a forbidden realm of freedom and transgression » (162). Son efficacité comme lecteur lui donne une certaine liberté de façonner l'histoire, de devenir à son tour l'auteur. « He would spare [the princess] the need to endure his undesired desire. For this she would be grateful, and her gratitude would increase his power over her » (165). Dans son rôle d'auteur, Scarbo peut manipuler les autres personnages. De cette manière, la relation de séduction qui se développe entre Scarbo et la princesse est une mise en abyme de l'intrigue et de la façon dont le lecteur est manipulé par le texte. Ainsi, la métamorphose du texte

par le lecteur est influencée par la façon dont le texte réussit à manipuler (ou guider) le lecteur.

Deux aspects de la métamorphose narrative (le déroulement de l'intrigue et la transformation de la forme) sont montrés dans « The Princess, the Dwarf and the Dungeon ». L'avancement de l'intrigue comprend les transformations des personnages, transformations mises en scène, paradoxalement, par des tableaux figés. Dans la vignette « The Window Recess », le noyau de l'intrigue est planté, métaphore que nous utilisons expressement pour illustrer, non seulement les changements, mais aussi les ramifications organiques de l'histoire. En effet, le prince va nourrir, comme si c'était un organisme vivant, la jalousie qui forme l'intrigue (« the Prince nourished his secret jealousy » (123)). La fenêtre, quant à elle, est un espace métaphorique central dans les contes tristaniens,...

...un chronotope où s'inscrit la parole amoureuse [...] espace de pause, de divertissement, elles s'ouvrent non plus sur la merveille, mais sur le discours amoureux. [...] Frontières entre l'intérieur et l'extérieur, elles font se croiser des genres transitifs, lettres et dialogues. (Demartini 116-117)

Chez Millhauser, comme dans les légendes médiévales tristaniennes, les fenêtres sont à la fois des espaces et des frontières. La fenêtre comme symbole est utilisée dans cette vignette de Millhauser. Nous comptons le mot *window* huit fois, incluant le titre, en vingt-trois lignes de prose. Ici, nous sommes dans une mise en scène de l'intrigue qui va vers un dialogue, amoureux certes, mais aussi un dialogue entre le lecteur et le texte, trans-temporel et transculturel.

Millhauser emprunte de multiples symboles aux légendes médiévales afin de les transformer en une parodie moderne, en vue d'établir une communication et une continuité entre les voix du passé et ses propres œuvres. Des références multiples aux lieux comme la prison, la chambre, la fontaine et le verger, liste à laquelle nous ajoutons les lieux temporels du matin et de la nuit, fonctionnent comme des chronotopes de la littérature médiévale. Si nous pouvons lire « The King in the Tree » comme une extension sur ce travail de symboles médiévaux, nous pouvons enrichir notre collection d'images avec la forêt et la mer. Le premier lieu cité dans « The Princess, the Dwarf and the Dungeon » est « The Dungeon », lieu que nous considérons comme synonyme de la prison dans sa

fonction métaphorique. Dans les légendes originelles de Tristan, la prison se combine à la nuit pour créer un espace « obscur où se détournent les lois courtoises » (Demartini 123).

Radicalisant les qualités scéniques de la nuit, la prison devient donc un lieu paradoxal de sociabilité. On y débat d'amour, on y écoute la plainte des chevaliers épris, à laquelle la prison donne finalement corps, rematerialisant dans l'espace du récit ses virtualités rhétoriques. (Demartini 125)

Composée d'ombres et de lumières qui sont des bases techniques des arts visuels comme la peinture ou la photographie, la fiction est un espace de la communication sociale et esthétique. Etant donné que « sunlight and shadow fall equally » (173), la fiction oscille entre l'effet révélateur, métaphorisé par le soleil et l'effet voilant, métaphorisé par l'ombre. Dans la fiction de Millhauser, loin d'être obscurcissante, l'ombre qui voile met en marche l'imagination, qui est plus précise qu'une image visuelle. La voix narrative l'affirme : « It is precisely because of our ignorance that we see across the river with such precision » (136). Ainsi, le rôle du lecteur et sa fonction centrale dans la construction de l'image fictive sont renforcés.

Lorsque que nous lisons un texte de fiction, nous devons toujours produire des images mentales parce que les aspects schématisés de texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être construit. Le caractère visuel de la représentation exploite ainsi un savoir présenté ou évoqué à l'intention du lecteur. (Iser 248)

Les images qui proviennent de la lecture sont nécessairement d'une nature floue parce que le lecteur modifie l'image au fur et à mesure qu'il lit et qu'il perçoit les détails ou les descriptions du récit. « [La] pauvreté optique [des personnages du roman] se traduit du reste par le fait qu'elle ne fait pas apparaître le personnage comme objet, mais bien comme porteur d'une signification » (Iser 250). Cette idée est incarné par la figure de la rivière. L'eau est un des principaux motifs du conte, comme l'indiquent les titres : « The Riverside », « Legends of the River », « The Reflection » et « The Face in the Pool » (141). La vignette intitulée « The

Riverside » met en scène un tableau qui englobe le pré, les arbres, la rivière, et les fontaines : « The river breeds its own stories ». En effet, l'eau, comme métaphore de la littérature, sert à réfléchir des images et ainsi montre la capacité de la littérature à incarner à la fois les images et les désirs du spectateur/lecteur. Millhauser explore les capacités réflexives de la littérature : un reflet peut être trompeur ou distordu, mais en même temps, il peut être plus détaillé ou plus vivant que l'objet du reflet. « It is said that by staring at the reflection [of the castle] one can see inside the castle, which reveals the precise disposition of its arched doorways, high halls, and secret chambers » (132).

L'avancement du récit, dans les deux contes, est à la fois chronologique et cyclique. Nous avançons dans le temps grâce au journal intime de Thomas. Pourtant, les épisodes de suspicion jalouse et, inversement, les épisodes de confiance se répètent, répétition qui fait durer le suspense de l'intrigue. Dans leur étude *La littérature et ses enjeux narratifs*, André Mercier et Denise Cliche font référence au principe du plaisir de Sigmund Freud pour expliquer le paradoxe du suspense narratif.

Freud basait son principe de plaisir sur l'idée d'une tension qui se décharge. Mais comment peut-on appliquer ce modèle lorsque le désir d'arriver au soulagement se double d'un désir de le retarder ? Le paradoxe de l'esthétique novellistique engage ainsi une ambivalence perverse face aux mots qui séparent le lecteur de la satisfaction d'avoir atteint la fin du texte. (305)

La jalousie peut être considérée comme une forme « sociale » du désir qui, par sa propre nature ne peut jamais être apaisée, et donc se prête à une évolution sans fin. Nous constatons que la nature organique et infectieuse de cette intrigue est mise en évidence : « The Prince believed the confession of the Princess, but his belief had at its center a germ of doubt, which spread outward through his belief and infected it in every part with a suspicion of itself » (« Princess » 149, c'est moi qui souligne). L'évolution de la jalousie contagieuse du Prince provoque des changements chez la princesse : « as the days passed, a change came over her » (« Princess » 149). Ces changements produisent la tension narrative, tension qui est traduite par les sentiments contradictoires du prince.

Millhauser brouille les pistes entre cause et conséquence parce que les transformations de la fiction se manifestent ici dans deux sens opposés : les fictions sont transformées (« in distorted or fragmentary form » (« Princess » 135)) et les fictions transforment « [the inhabitants who] begin to imitate the gestures that give them pleasure, so that their lives gradually come to resemble the legendary lives we have imagined » (« Princess » 141). Le comportement du roi dans « The King in the Tree », en oscillant entre stabilité (confiance) et destruction (suspicion), illustre ce paradoxe : « The King, clinging fiercely to Tristan's loyalty, but troubled by doubts and suspicions, studies his nephew's face sharply while contriving new occasions for disaster » (« The King » 187). Ici, le temps présent aide à créer l'impression d'une présence palpable du doute parce que la narration, limitée à l'instant présent, n'utilise pas de prolepses pour donner des réponses prématurées et ainsi lever le doute.

Dans « The King in the Tree », l'esthétique de l'œuvre artistique est un leitmotiv qui se manifeste dans la fragmentation et dans la réification des personnages. Millhauser oppose la beauté et la laideur à travers une description dans laquelle nous notons une propension à la fragmentation : « the chief steward [...] is not an ugly man, [but] his features make a displeasing impression » (143). Une page plus loin, la beauté de la reine est étudiée. Les traits du visage sont isolés et cette description la transforme en objet morcelé : « Each of her features, considered separately is exceeded in perfection [by that] of a courtlady, and yet, united, they compose a pattern of beauty that surpasses any other at court » (144). Ainsi, le visage de la reine prend place dans le récit comme une œuvre d'art, un objet que nous pouvons contempler comme un tableau ou lire comme un texte. Le mot *pattern* insiste sur la lisibilité de son visage transformé en œuvre, parce que ce mot évoque la structure et la composition associées à la production de l'art et, par conséquent, met en évidence la fabrication de la narration. Dans « The Princess », en organisant son conte en vignettes, chacune représentant un tableau miniature, Millhauser insiste sur la valeur esthétique de la tension narrative. Le récit est divisé en sections qui sont toutes introduites par leur propre titre, comme des compositions qui font partie d'une exposition ou d'une compilation, termes que nous associons plutôt à l'art visuel ou musical. Nous comptons quarante-neuf sections qui, lues de manière isolées, suggèrent chacune

un objet statique, similaire à un tableau, qui traite soit de l'intrigue de l'histoire, soit des implications de la légende qui se manifestent dans une « conscience commune » de l'histoire, oscillant ainsi entre récit et méta-récit.

En effet, la valeur esthétique ne dépend pas que de la production de l'objet ; le spectateur ou lecteur participe également à la réalisation de la valeur esthétique de l'objet. Le récit est structuré par l'évolution du jour et de la nuit, cycle qui nous rappelle la notion de métamorphose. L'observation de la transformation et la valeur esthétique de cette transformation nous évoquent l'art postmoderne, art qui explore la réalisation de l'objet et les étapes vers la production qui sont invisibles, mais centrales dans la construction du sens. « Every action is composed of two parts: the outward visible part, which reveals what the actor wishes us to see, and the inward invisible part, which is its true meaning » (173), nous affirme Thomas. La tension de ce que l'on observe et de ce que l'on n'observe pas provoque le doute et entraîne les changements du récit par la voie de l'intrigue. Il est difficile de savoir (pour les personnages du récit comme pour le lecteur) si les changements de l'intrigue proviennent des interprétations qui sont forcément des produits du désir des autres, ou s'il y a une véritable histoire d'amour entre Tristan et la reine.

The Tower. From dawn to dusk she sits in the tower. We catch glimpses of what appears to be her face in the tower window, but isn't it likely that we are only seeing flashes of the sunlight or shadows of passing birds on the high window panes? (124)

Cet extrait décrit l'exploration du pouvoir imaginaire qu'évoque Millhauser tout au long de son œuvre. L'incertitude est au centre de cette description qui souligne la nature fondamentale du désir dans la construction du sens esthétique. L'apparition du visage de la princesse est invoquée par le désir de la personne qui observe la scène. Cette image fait partie des échos du poète imagiste Wallace Stevens qui dans son poème « Thirteen Ways of Looking at a Blackbird » explore le pouvoir de l'imagination et de l'art. La strophe suivante est la sixième de ce poème : « Icicles filled the long window/With barbaric glass/ The shadow of the blackbird/ crossed it to and fro/ The mood/ Traced in the shadow/ An indecipherable cause. » Ces vers expriment le conflit et les complicités entre

l'objet esthétique et l'imagination, le sens et le désir.⁷⁴ L'ombre en mouvement engendre la fluidité de l'interprétation qui est fortement influencée par le désir du spectateur/lecteur : « High in the tower, from dawn to dusk she paces in her grief and who can say whether her sorrow is her own? » (124) Ailleurs dans ce conte, Millhauser reprend cette problématique : les visions que certains poètes évoquent dans leurs poèmes (« [a princess with] hair [...] more radiant than the sun » (124)) contrastent avec la « réalité » de l'image de la princesse qui a les cheveux noirs. Par conséquent, tout ce qui est qualifié de « réalité » est systématiquement remplacé par l'image fictive des poètes : « [the princess's] raven hair is gradually replaced by the yellow hair of the poets » (124). La fiction réussit à effacer toute notion d'une princesse « réelle » en faisant d'elle un objet d'art : « [the princess] is invisible, for our poets fix her in words of formal praise » (125). Wallace Stevens, lui aussi, était fasciné par le pouvoir de l'artifice : « O thin men of Haddam,/ Why do you imagine golden birds?/ Do you not see how the blackbird/ Walks around the feet/ Of the women about you? » (« Thirteen Ways of Looking at a Blackbird »). En employant le donjon comme métaphore de l'imagination, Millhauser sonde la validité de l'interprétation et de la lecture personnelle : « The dungeon is said to be located so far beneath the lowest subterranean chambers of the castle that a question naturally arises : is the dungeon part of the castle itself » (119). Cette thématique est présente dans le texte entier et, en même temps, incarne l'histoire (et l'Histoire) elle-même.

We can only imagine the lives of those who live in the castle, lives that may in certain respects depart sharply from the particular shapes we invent [...] And yet it has been argued that these imaginary lives are true expressions of the world of the castle, that they constitute not only legend, but history. [...] [For] if our tales are known among the inhabitants of the castle, may it not come about that they begin to imitate the gestures that give them such pleasure [...] (140)

Ainsi, le texte énonce la façon dont la fiction forme ou transforme le monde « réel » et devient à la fois l'histoire et l'Histoire.

⁷⁴ Voir p. 209 « Le pouvoir transformateur du désir » pour une discussion détaillée.

« The millhauserian trope that reinforces narrative instability here is the replica » (Alexander « Steven Millhauser: Novellas » 55). Dans le Tristan de Thomas (manuscrit de Turin), nous trouvons une salle aux images qui renferme une statue de Yseult pour que Tristan puisse « lui avouer ses sentiments, sa peine, sa joie d'amour » (Thomas 383). Millhauser reprend cette scène de la salle aux images mais en insistant sur la fabrication artistique de la statue d'Iseult. « She was very lifelike. Only the turned head, the parted lips, the raised, extended arm with its lifted finger brought to mind the old wooden Virgin in the chapel » (195) : la description évoque la tromperie associée à la dissimulation, ce qui nous rappelle l'intrigue en elle-même : « The two cloths [which had concealed the queen] had been placed side by side so artfully that I had not been able to detect the jointure » (195). La copie de la reine sous forme de statue est un automate qui, par son aspect vivant et par sa capacité à bouger, va pétrifier le Roi à son tour : « When I turned toward the King, he was unnaturally still as if frozen in the act of reaching toward the Queen » (195). Ainsi, Millhauser brouille les pistes entre l'œuvre et le monde « réel ».

Dans un geste qui fait écho à sa statue, la reine va se transformer en œuvre figée, « shedding herself piece by piece, dividing herself of superfluous looks and gestures, until she has come to resemble a stone saint on a tympanum » (225). L'image est rendue plus explicitement : « When she appeared [...] she looked like an artful statue contrived by Odo of Chester for the pleasure of the King » (228). Ce figement artistique de la reine est un exemple de suspension esthétique, qui est une façon de mettre en œuvre la tension narrative dans une exploration autoréflexive. La suspension est aussi une notion temporelle, le moment esthétique est hors du temps : « time passe[s], or cease[s] altogether » (218). Une telle suspension du temps fige l'action et résiste ainsi à la fin de l'intrigue :

I see the three of us fixed in place as in a bas relief: the Queen fallen against the King, the King fallen against his old companion, who himself leans slightly away, his left hand grasping the King's shoulders, his right hand gripping the King's back, his neck tense, his lips pulled back over bared teeth. (220)

Ces contes résistent à l'achèvement en se manifestant sous forme de tableaux récurrents : « [Tristan and the Queen] were walking so slowly that they were

scarcely moving, and they seemed to lean against each other lightly. Their hands were clasped at their sides and their faces were turned toward each other » (150), et plus tard :

I recalled the night when I saw Tristan and the Queen walking not far from me among the trees— walking so slowly that they were scarcely moving. I recalled the picture vividly, but for some reason I was unable to recapture the sensations that had been stirred in me then. (217)

Cette image répétitive subit néanmoins des transformations et fonctionne ainsi comme une métaphore de la façon dont la subjectivité est fluctuante : « [S]ubjectivity is represented as something in process, never as fixed and never as autonomous » (Hutcheon Politics 39). Voici la dernière apparition de cette image en métamorphose.

[The Queen and Tristan] were leaning together, walking so slowly that they were scarcely moving. Her mantle trailed on the ground. And though I knew it was a deceiving image cast up by memory and the imps of the night [...] though the figures were already dissolving into clumps of night shadow, I felt again, rising within me, the mystery, the tender exaltation, the fierce bliss, the serenity like fury, the sheer power of it, before which you can do nothing but bow your head. (240)

Illuminant le pouvoir de l'art, et surtout celui de la fiction, de créer des sensations palpables, cette image fantôme hante le texte. Même en reconnaissant la nature immatérielle et éphémère de la vision, le narrateur énonce la façon dont une image peut évoquer des sentiments importants, des émotions réelles. De cette manière, même si le lecteur connaît la fin de l'histoire de Tristan et Iseult, cela n'empêche pas les sensations de doute, de désespoir, et de tristesse de se manifester dans l'expérience de la lecture.

[W]hile the text demands that [the reader] acknowledge the fictive and linguistic artifact that is its universe, it also teaches and indeed compels him to respond “vitally,” to attribute human significance to the process of creating imaginary worlds in words. (Hutcheon Narrative 117)

Les transformations physiques des personnages peuvent être considérées comme la concrétisation des sentiments, des métaphores littéralisées. En cohérence avec le cycle de la renaissance métaphorique, le Roi, dans « The King in the Tree », donne forme à sa souffrance : « The King has ordered his own imprisonment [...] By having himself imprisoned, he isn't so much punishing himself as finding a way to display his suffering, to give it a definite and recognizable shape » (199, c'est moi qui souligne).

Jusqu'où va le pouvoir transformateur de la littérature ? « As children our heads are full of these tales, which we confuse with real things » (145). La place fondamentale de la littérature en relation avec le monde réel est un leitmotiv dans l'œuvre de Millhauser. « 'The fairy tales of my childhood have a meaning deeper than the truths taught by life.'—Schiller Wallenstein » (« The Catalogue » 195).

Each of us has heard innumerable versions of the tales of the Princess.[...] The versions selected by any one of us rarely replicate the versions chosen by others.[...] These secondary versions, which have not been able to survive in the full light of day, continue to carry on a hidden life [...] Although the cellar tales are never admitted to the main cycle of castle tales, they nevertheless do not wither away, but multiply inexhaustibly, staining the other tales with their hidden colors. (166)

La relation problématique entre l'authenticité et la réplique est évoquée par les multiplications de la légende. L'artifice menace le monde « réel » par son pouvoir de fascination. « We are rarely moved by [the universe's] immense and intricate structure [...] Rather, our wonder is aroused by the tiny silver insects of our silversmiths, by the miniscule steel wheels of our watchmakers » (169). Dans son essai « Replicas », Steven Millhauser explique sa philosophie concernant les replicas : « No longer do [replicas] aspire to be merely equal to the original objects, they wish to surpass them, to claim superiority by virtue of their playfulness » (60).

De cette manière, la légende se manifeste comme un être vivant, capable d'infecter, de tacher et de laisser des traces sur les autres histoires. La capacité à

se métamorphoser, la métamorphose elle-même est l'esthétique de la légende : « a story with a single ending seems to us a bare and diminished thing » (« The Princess » 170). Pour propager une histoire sans fin, il est nécessaire de créer une tension perpétuelle, ce que Millhauser parvient à faire par des résolutions multiples. Le retour du margrave, évoqué plusieurs fois, devient une image suspendue qui hante le texte : « the margrave and the Princess [...] are imprisoned in both space and time » (Alexander « Steven Millhauser: Novellas » 43). Parce que le suspense est un moment d'expérience esthétique, le lecteur le cherche. Ce concept est exprimé avec Scarbo dans son rôle de lecteur implicite : « what he most desired [...] the Princess to remain forever in her airy tower and [...] the margrave to dig forever toward an elusive freedom, while he himself passed ceaselessly between them » (168). Ce que Scarbo désire c'est la suspension de la fin ; il cherche l'extase de la stase.⁷⁵

⁷⁵ « Pas d'exstase sans stase, sans progression d'une étape à l'autre » (Cryle).

Chapitre 7 : Transformations Méta-textuelles : auteurs et lecteurs

Le genre de la parodie a une fonction plus complexe qu'un simple objet de recyclage artistique ; c'est un moyen de mettre en scène à la fois la structuration et la scriptibilité (mot emprunté à Barthes) d'un texte. Nous employons le mot structuration au lieu du mot structure afin d'insister sur la notion de production, et non pas sur celle du produit concernant le « sens » du texte et l'acte de lire. « The pointing back to the literariness of the text may be achieved using parody » (Hutcheon Parody 30). Une des manières dont la parodie réussit à explorer la littéarité est l'inversion ironique, technique caractéristique de toute parodie (Hutcheon Parody 6). Bien que la parodie repose sur l'incorporation d'un texte dans un autre, sa fonction est celle de la différenciation. C'est cette différence, en effet, qui guide le lecteur dans sa production du sens.

Si Millhauser se sert de l'inversion ironique de la parodie pour explorer la structuration du texte, il profite également de ses personnages, en les utilisant comme modèles, pour illustrer la relation entre le texte, le lecteur, et aussi l'auteur. En effet, les textes parodiques de Millhauser montrent que la lecture et l'écriture sont interdépendantes, et que ces deux actes se mélangent dans la construction du sens. Or, les personnages de Millhauser se manifestent à la fois comme lecteurs implicites et auteurs implicites, avec un certain pouvoir de transformer l'histoire pour la conformer à leurs attentes.

Le roman court « An Adventure of Don Juan », ainsi que la nouvelle « The Eighth Voyage of Sinbad », font de leurs personnages célèbres des modèles de lecteurs, d'auteurs, et de ce double rôle d'auteur/lecteur. Millhauser profite ainsi de la parodie pour explorer les problématiques de la structuration dans toute forme de communication. Commençons avec « An Adventure of Don Juan » du recueil *The King in the Tree*, texte qui explore les conséquences de l'inversion ironique de la parodie, afin d'exposer le jeu de la structuration et de la scriptibilité dans la production de la fiction, dans une double perspective auteur/lecteur.

A. « An Adventure of Don Juan » et le pouvoir transformateur du désir

Don Juan, comme personnage légendaire, ressemble aux artistes millhauseriens : « il est esclave à l'instant, sans esprit de suite, il est violent et susceptible, il a soif d'interdits et de sensations puissantes, ne reculant ni devant le macabre, ni devant l'interdit » (Brunel Dictionnaire de Don Juan xxiv) et l'incipit du récit de Millhauser reprend les mêmes caractéristiques que la légende historique, « [une] histoire sacrée [liée] à la séduction et au plaisir » (Biet 17). Voici la description de Don Juan tel qu'il est présenté dans le texte de Millhauser : « He was thirty years old, hot-blooded and handsome as a god [...] He feared no man, mocked the machinery of heaven and was heard to say that the devil was a puppet invented by a bishop » (57). Plus important encore, le Don Juan de Millhauser est souvent associé à l'image du feu, signe de la passion mais aussi de l'énergie. Le feu est également un symbole emprunté aux mystiques et utilisé dans la littérature fantastique comme métaphore du désir (Dumoulié 30). Dans l'essai « Narrative Desire », Peter Brook explique le lien entre le désir (narratif) et l'énergie du mouvement narratif.

We can, then, conceive the reading of plot as a form of desire that carries us forward, onward, through the text [...] Desire is always there at the start of the narrative, often in a state of initial arousal, often having reached a state of intensity such that movement must be created, action undertaken, change begun [...] the image of desire taking shape, beginning to seek its objects, beginning to develop textual energetic. (37-38)

Nous faisons un rapport entre le désir, le plaisir et l'énergie dans les premières pages du conte de Millhauser : « [Don Juan] did whatever was pleasing to him [...] and satisfied his every desire », « [he was] filled with energy and ferocious with desire », « he loved the feeling that he was following pleasure » (58, c'est moi qui souligne). Cependant, l'insatisfaction, exposée dans la première phrase du conte (« A time came when Don Juan could no longer bear his life » (57)) se manifeste dans une relation conflictuelle avec la poursuite du désir et du plaisir :

« [H]e felt restless in some other way, dissatisfied deep in his blood; and he began to feel that he was looking for something, though he didn't know what it was » (58). Nous pouvons donc lire le désir de Don Juan comme un facteur qui propulse la narration de son histoire, dans le sens où son désir provoque une envie et une quête de « quelque chose » qui manque, ce qui est, au fond, une recherche du sens : « Desire [is] that which is initiatory of narrative, motivates and energizes its reading, and animates the combinatory play of sense-making » (Brook 48). Le texte de Millhauser nous montre que la quête du sens nécessite le jeu.

[Don Juan] found himself contriving difficulties that Venetian society failed sufficiently to provide [...] In order to animate the game, he occupied not only a fashionable palazzo on the Grand Canal, but also a modest set of rooms in a mean alley, in always shifting decors intended to support the role he happened to be playing. (60, c'est moi qui souligne)

Mais la facilité avec laquelle il arrive à satisfaire ses désirs l'ennuie : « What he longed for was more desire, a madness of desire » (62). Ce qu'il recherche est la gratification différée : le suspense narratif.

« Don Juan est aussi l'énergie, le défi, la passion de la liberté et la lutte contre le Temps. Il y a donc bien du plaisir à séduire, à transgresser les lois » (Dumoulié 2). Le conte de Millhauser, bien qu'il inclue le plaisir de la séduction et de la transgression, n'offre pas la morale prônée dans les légendes précédentes.

Don Juan's fate isn't to be punished for sin, but to be led—or shall we say initiated?—into human feeling. To put it somewhat differently: In traditional Don Juan stories, the hero is punished by hellfire. Here, his fiery punishment is unrequited love. (Millhauser, BOMB 2003)

Comme Millhauser nous l'a déjà montré dans *From the Realm of Morpheus*, le voyage peut être lu comme une métaphore de l'acte de lire. Ce raisonnement est applicable ici. Pour Don Juan, la destination de son voyage, l'Angleterre, n'est pas un espace « réel » mais plutôt un espace de l'imagination, un espace fictif (« an insubstantial land, a cloudland » (63)). Millhauser, lui, affirme que le voyage de Don Juan est un voyage dans un espace émotionnel : « [a] journey into intense

feeling and the conquest of unknown emotional territory » (Millhauser, *Transatlantica* 2003). Un tel voyage nous semble faire écho à la fonction même de la fiction. Ainsi Don Juan glisse de l'auteur de sa propre histoire à la position de lecteur, une inversion ironique qui laisse se matérialiser la structuration de l'intrigue comme sujet de l'histoire de Millhauser.

Si l'inversion ironique est caractéristique de toute parodie, elle n'est, néanmoins, pas toujours traitée explicitement dans les textes de Millhauser. « *An Adventure of Don Juan* » est une des rares parodies millhaueriennes qui se prête ouvertement à cet aspect ironique, parfois moqueur tel qu'il est défini par Hutcheon. En effet, le texte favorise la reconnaissance de l'ironie dans le texte et en parle explicitement :

[The children] had drawn him into the circles of their not-quite-so-innocent love play, in the spirit of those who must proclaim their happiness, must reveal their superiority to all mere mortals who were born, grow old, and die—and especially to all solitary watchers in the shade [...] Don Juan stood up. He had become a pathetic creature. Children laughed at him—at him, Don Juan Tenorio—the grim man brooding under a tree. No doubt others were laughing at him too. (127)

Dans le texte de Millhauser, le personnage de Don Juan est bien celui du dix-neuvième siècle, « la figure du poète : son perpétuel désir de la femme idéale l'entraîne à un irrémédiable échec » (Biet 47). Comme nous l'avons déjà remarqué, le désir, pour se perpétuer, ne doit jamais être satisfait, notion qui se manifeste chez le personnage de Don Juan par son « insatisfaction sentimentale pour ne pas dire sexuelle » (Ullmo « *The Knife Thrower* » 77). Cette insatisfaction s'exacerbe plus tard dans le récit quand Don Juan tombe amoureux d'une femme qui ne montre aucun sentiment pour lui, ce qui constitue l'inversion ironique de ce conte. De là son désir « le conduit à poursuivre sans fin l'objet, par définition inaccessible, de son désir » (Ullmo « *The Knife Thrower* » 77).

Le désir et ses implications aux niveaux individuel, social, et textuel sont des thèmes récurrents dans la littérature fantastique dont les œuvres mettent en pratique le suspense narratif. « Only a desire that has been made explicit or is somehow manifest in the text can provide narrative tension » (Birge-Vitz 177).

Nous retournons brièvement à « The King in the Tree » pour développer cette analyse. Dans ce texte, Millhauser insiste sur l'importance du désir dans le fonctionnement de l'intrigue en mettant en scène plusieurs relations de désir qui se manifestent tel un réseau complexe de suspicions jalouses. La beauté de Tristan et Iseult, leur harmonie esthétique provoquent chez certains le désir de les garder ensemble. « Is it surprising that gossip and slander have joined the young Queen and Tristan? They are radiant with youth, disarming in beauty » (145). Le mot anglais *eye* peut être remplacé par son homophone *I*. Un tel échange soulignerait la notion que les désirs privés façonnent la « réalité » visible.

One explanation for gossip's two faces, and for its importance as a literary subject is its liminal position between public and private. Often articulated in intimate association, gossip yet speaks for groups [...] Blurring the boundaries between the personal and widely known it implicitly challenges the separation of realms. (Spacks 262)

De cette manière, nous notons que l'intrigue de l'histoire, la relation entre Tristan et la reine, est largement le produit des désirs personnels, les désirs du lecteur. Chez Millhauser, la preuve d'une « véritable » relation amoureuse entre Tristan et Isolde vient très tardivement dans l'histoire : soixante-treize pages après le début d'un conte qui en compte cent une, ce qui contraste avec l'histoire originale dans laquelle la culpabilité des amants est connue du lecteur dès le début du récit. Cette suspicion jalouse fait écho à la quête du sens dans la lecture, et les personnages fonctionnent donc comme des textes à lire et à analyser. La notion même de suspicion engendre la tension narrative. « The linear time-frame of fiction creates suspense. Suspense dramatizes time by focusing attention not on the past or the present but on the future; and it initiates participation and care » (Hoffman 320). Le style du journal intime utilisé dans ce texte accentue le mouvement temporel parce que son organisation chronologique fournit un cadre pour structurer des causes et des conséquences, ainsi que les effets transformateurs du temps.

Dans « An Adventure of Don Juan », Millhauser explore les techniques fantastiques associées à la littérature gothique de la période romantique en passant par le réalisme et les effets merveilleux. « La fissure du réel [...] provient d'un double jeu entre les effets de réalisme et les effets de fantastique qui trament

l'événement narratif » (Dumoulié 33). Millhauser met en relief le monde effervescent et magique de la fiction dès la deuxième page du récit.

What bound [Don Juan] to [Venice] was the shimmer of the place, the sense of a world given over to duplication and dissolution: the stone steps going down into the water and joining their own reflection seemed to invite you down to a watery kingdom of forbidden desires, while the water trembling in ripples of light on the stone facades and the arches of ancient bridges turned the solid world into nothing but air and light, an illusion, a wizard's spell. It was a fragile, trembling world that might vanish at any moment. (58)

La répétition des mots shimmer et tremble souligne la nature illusoire de la fiction : un monde fragile comme la Venise de Don Juan qui peut disparaître à tout moment. Avec cette image, le texte nous guide dans notre construction de ce monde éphémère qui est le produit d'une narration narcissique qui nous offre l'image, et le reflet de cette image, dans un miroir autoréflexif. L'image réfléchie dans ce miroir fluide nous séduit en même temps qu'elle nous rappelle que l'image est une illusion, le produit d'un sortilège. L'art de la fiction est à la fois créé et dévoilé dans ce texte.

La mise à nu de l'art de la fiction, et précisément la nature fondamentale du désir narratif, a lieu de la façon suivante : le dialogue parodique est mis en mouvement pour faire fonctionner l'ironie du texte, les notions de construction et de dessein sont explorées afin de mettre en marche la négociation entre les genres du réalisme et du fantastique ; les barrières entre l'organique et l'inorganique, le sujet et l'objet disparaissent, montrant que, premièrement, toute expérience de lecture est une expérience de production dans laquelle les rôles du lecteur et de l'auteur sont confondus et que, deuxièmement, comme une activité de production, l'expérience de la lecture est une expérience organique perpétuellement soumise à des métamorphoses. Finalement, nous pouvons dire que les personnages de ce conte occupent un double rôle de lecteur/auteur et ils nous guident dans notre production du sens avec leurs réflexions nombreuses sur le langage, la compréhension, l'artifice, et la création.

Le texte ne nous laisse jamais oublier la tension entre le « réel » et l'artifice, ni ne nous donne aucun signe d'une frontière claire entre les deux notions. Pour

Don Juan, l'inexactitude de l'imagination est préférée à la solidité de la précision du « réel » : « precisely what he liked about England was that he didn't know how to imagine the place » (63), caractéristique qui le marque comme lecteur. L'intrigue principale du récit se déroule en Angleterre, dans la résidence d'Augustus Hood. Dans cette résidence, le lecteur est confronté à deux lieux distincts : la maison d'Augustus et son jardin immense : « an artful Eden » (66), métaphore de l'œuvre organique de Millhauser.

Lakes, Hood declare, should always be wooded to the shore, their ends lost to view among trees, and he argued that the most picturesque coppice was one composed of beeches and Scots firs. He was currently overseeing a number of [...] curious projects that he called "*living representations*"—small tracks of parkland turned into legendary or historical places that blended perfectly into the forests of oak, beech, and ash, the undulating meadows and fields, the hills and valleys. (73, c'est moi souligné)

Ce jardin ne se limite pas aux imitations des structures naturelles, mais met aussi en scène des reproductions culturelles. Augustus compose son paysage de la même façon qu'on compose un tableau : « [the] scenes arranged to remind the wanderer of paintings by Salvador Rosa, Nicolas Poussin, and Claude Lorrain » (67). Si nous lisons le jardin comme un texte (nous n'utilisons pas le mot métaphore parce qu'un jardin est un espace scriptible et donc un véritable texte à part entière), et comme une fiction, nous pouvons comprendre que tout texte est discours et donc, par sa nature construite, artificiel. Le texte qui cache son aspect fictionnel sous un diguement réaliste n'est pas pour autant plus réel que n'importe quelle autre fiction.

Les personnages servent de porte-paroles à des questions concernant la relation entre l'art et la nature, et ces questions se posent tout au long de la narration afin de rappeler systématiquement au lecteur que lui aussi doit rester attentif aux effets de la langue. Les discussions entre Georgiana et Augustus sont souvent basées sur la tension entre l'esthétique de la nature et celle de l'artifice : « whether natural beauty might ever be excelled by artistic beauty » (72). Cette problématique est en relation directe avec l'angoisse linguistique du signe, l'espace troublant qui se forme entre le signifiant et le signifié : « how the

impression made by a word differed from the impression made by the object the word represented » (72). Partout dans le jardin d'Augustus, qui engendre, métaphoriquement, le texte de Millhauser, les notions de « réel » ou d'« authentique » sont opposées aux concepts d'« expression » et de « représentation » (74).

A footman stood before Don Juan, holding out a silver bowl containing bunches of grapes so purple and glistening that they looked like a painting of a bowl of grapes, each with its careful highlight. Juan dropped a grape into his mouth, hesitating a moment, as if it might be an object of wax, before biting down and feeling the juice burst against his tongue. (68)

Les barrières entre le monde tangible et le monde de l'artifice sont estompées ; les deux mondes s'enchevêtrent, ce qui produit chez Don Juan des sentiments de plaisir : « Don Juan felt a rich sense of peace [...] He felt ten years old again » (68).

« All fictional attempts attempt to tantalize, to seduce the reader » (Hutcheon Narrative 33) et ainsi la relation entre lecteur et texte est sensuelle voire même sexuelle. De diverses manières, l'art de la séduction (cité explicitement dans le texte de Millhauser (72)) que pratique Don Juan se retrouve dans l'art d'Augustus Hood. Pour Don Juan, la séduction est une évolution subtile dans le domaine des sentiments (« a subtle evolution in the domain of feeling » (72)) et cette évolution se manifeste dans le jardin qui est dans un état continu de développement (« in a continual state of development » (73)). L'évolution subtile et perpétuelle caractérise la dynamique du texte de Millhauser. Roland Barthes parle du plaisir du sens dont la connotation peut suggérer une relation érotique, au sens d'excitation, entre le lecteur et le texte, notion qui est illustrée par les réactions de Don Juan au contact de Georgiana : « [He] lay there, in the curtained light of morning or afternoon, breathing with difficulty, his heart beating rapidly against the bones of his chest, his cheeks warm and his eyes burning » (106). Ici, l'excitation de l'intrigue est traduite de façon littérale et physique.

La nature séductrice du texte et la relation sensuelle entre le lecteur et le texte sont transmises par les multiples références au corps, avec les implications sensuelles que ce mot sous toutes ses formes nous suggère. La figure de Don Juan,

par la nature même du personnage, un séducteur pur, occupe facilement la place d'auteur. Or, tandis que Don Juan est visiblement une figure d'auteur, il est aussi un lecteur. Le mot corps aide à faire glisser Don Juan d'un rôle à un autre. « [Don Juan] craved pleasure, intense pleasure, and the most extreme of all pleasures was to be found in the bodies of women » (62). Si les corps, en tant qu'espaces lisibles, sont des textes, nous pouvons dire que Don Juan se montre être un lecteur très compétent, capable de lire les signes du désir sexuel même face à la dissimulation.

Here [in Venice] the conquest had been easy—perhaps too easy. [...] A married woman who set out with the intention of giving herself to the notorious Don Juan would lower her eyes, turn her face to avoid a full kiss, and push away the hand resting on her carefully half-bared breasts; sometimes tears of remorse would form in eyes already clouding over with desire. (59)

Lire un corps comme un texte est une forme de réification de la femme, concept que nous retrouvons dans la littérature fantastique : « [le] corps de femme dont l'ultime métamorphose en statue vivante relève la fonction de fétiche. Sa mort, comme objet manqué par le regard de l'autre, [...] l'a introduite dans l'ordre symbolique » (Dumoulié 86). Les deux femmes objets de la narration, Georgiana et Mary, subissent, chacune à leur tour, une réification et une sublimation. Le concept du regard est essentiel pour développer la métaphore, ou la métamorphose de Georgiana en objet d'art. Au regard de Don Juan, Georgiana est conçue comme un tableau, « three or four brush strokes », « a torrent of details » (91).

[Don Juan] wished himself invisible so that he might observe [Georgiana] in peace [...] He liked to watch her mouth and eyes, and the way the tip of her nose, tugged by her upper lip, would move very slightly when she spoke. In the evening, if he walked beside her, he had the sense of an imperfect, blurred view, or of sharply glimpsed pieces of face. (92)

Le regard de Don Juan, dans sa lecture de ce tableau, va la découper en morceaux : « naked hands [...] a thin strand of hair lying on her cheek [...] her mouth and eyes [...] the tip of her nose [...] her upper lip » (91-92). Georgiana

incarne la femme iconique de la littérature fantastique, celle qui « de ne pouvoir se constituer en objet de regard et de désir, [...] est devenue l'ombre, le fantôme » (Dumoulié 84).

She was a phantom woman with glowing eyes, who lay between you and the living woman beside you [...] untouchable, twisting her body into every shape of desire. But when Don Juan tried to see her, she vanished in the glow of the other woman, who was a fire that burned his eyes. For the phantom woman Georgina was an unwoman, a more-than-woman, an absent presence who harmed him and mocked him and fevered him too. (122)

En tant qu'objet à percevoir et à analyser, elle devient une œuvre dont l'essence est insaisissable : « It seemed to Don Juan that she had always walked through rippling sun and shade in a green world beyond his world, maddening and ungraspable » (96). Ainsi, elle est devenue la métaphore d'une œuvre de fiction dont le sens est évasif : « [S]he drifted before him, just out of reach, glancing over her shoulder with a little smile, like a fairy creature from another world who was leading him deeper and deeper into a dark forest » (97). Sa fugacité est la conséquence de son refus de se conformer aux règles que Don Juan délimite, règles qui sont les produits de son expérience passée. « Don Juan was accustomed to the ambiguous smiles, the modest withdrawals, the secret advances, of women who agreed to play by the rules of the game. Georgiana simply eluded him » (93).

La réification du corps ne se limite pas au corps de la femme, mais contamine tous les corps du récit, y compris celui de Don Juan. « Sous les comparaisons avec la sculpture et des figures antiques, la femme devient un objet artificiel fait de pièces rapportées » (Dumoulié 119). Dans une inversion ironique de cette figure de la littérature fantastique, Don Juan lui-même est transformé en sculpture, image qui est présente dès le début du récit. « [Don Juan] lay in the darkness of his curtained bed, his arms crossed over his chest and closed his eyes, like a stone effigy of a king » (62, c'est moi qui souligne). Son désir pour Georgiana va provoquer en lui un sentiment de détachement qui va se manifester comme dans une image d'une statue éclatée : « [Don Juan] concentrated [...] on his own hand, which lay before him like a hand broken from a statue and set down for his inspection » (121). L'horreur de ce détachement de soi est incarnée par le

motif de l'animal mort « [Don Juan] touched his face with his own hand. He immediately withdrew it, as if something unpleasant had been pressed against his cheek like the forepaw of a dead animal » (121). Finalement, Don Juan devient une collection de fragments de son corps et, de cette manière, il perd sa position (au niveau de la syntaxe) de sujet: « One wrist rested lightly on his raised knee; the other hand lay on the ground beside his outstretched knee. His eyelids began to close » (125). Dans sa lecture de *Georgiana*, il se perd. Linda Hutcheon affirme que se perdre est un danger possible de la lecture :

However close to what self-informing narrative suggests about the reading and writing processes as extramural, the “vital” functions of art, this view denies the other half of the paradox of literary response—that the reader can “lose himself” within the fictive world he has created » (Narrative 146).

« Don Juan sat under the osier all [...] night and tried to seize himself, but he kept slipping away » (88).

Il est évident que la notion de « se perdre » dans ce texte est directement liée aux incompétences linguistiques qui peuvent gêner la production du sens dans la fiction, soit au niveau de la représentation, soit au niveau de la réception. Don Juan est forcé de réévaluer ses systèmes d'analyse quand il se déplace en Angleterre. Dans ce monde étrange et nouveau, ses repères linguistiques qui sont aussi ses repères culturels, ne fonctionnent plus : « *Georgiana Reynolds* looked at him with a faint smile that might have meant “And you, Sir, are a great fool” or “What an amusing thing to say” or anything else or nothing at all » (66, c'est moi qui souligne). Le texte nous indique que c'est bien le langage qui est le coupable : Don Juan ne parle pas l'anglais couramment, ce qui donne à Millhauser et, donc, au lecteur, plusieurs occasions de revisiter sa propre langue et de faire revivre des aspects linguistiques devenus banals par un usage excessif. Don Juan montre une relation presque physique avec l'anglais (« He groped to find the correct word » (80, c'est moi qui souligne)), ce qui explique la façon dont les mots peuvent fonctionner comme des éléments solides pour construire des concepts. Par exemple, *Mary Hood* nous rappelle que le mot *Nightingale* est un nom composé (« Night. In. Gale. » (67)), et elle explique la différence entre le présent simple et le présent continu : « 'Tis the difference between what is customary and what is

singular » (71). Bref, Millhauser ne laisse jamais oublier la nature construite de la langue, de la fiction et, par extension, de notre réalité.

A fifth man, Don Juan said, travels to China. He likes the country, travels for many years, and never returns home. Poco a poco—mmm, little by little—his early life becomes vague and dreamlike. He too has never traveled to China. He has always been there. (129)

Don Juan n'est pas le seul auteur/lecteur qui figure dans le texte. Il s'aperçoit qu'Augustus Hood, pour qui la fiction est devenue un élément fixe de sa « réalité », oscille entre auteur et lecteur : « : « It seemed to Don Juan that there were two lives : a public, proper, entirely uninteresting life witnessed by everyone, and a secret life of bliss and torment that had nothing to do with that other life [...] In Hood's case [...] the secret world was repeatedly erupting into the first world » (111-112). Curieux et observateur, Augustus montre des symptômes de lecteur. Notre première « vue » d'Augustus, une mise en scène qui crée un dédoublement ironique, est une scène où il regarde le ciel de nuit avec son télescope. Comme un bon lecteur, il pose des questions pénétrantes : « He asked Don Juan questions he had never been asked before » (64), mais, avant tout, Augustus Hood est souvent en train de lire : « Hood, for all his exuberance, enjoyed his solitude—or at any rate he was happy to shut himself up in the library whenever he like » (70), plaisir qu'il s'accorde explicitement trois fois dans le récit. Hood occupe aussi un rôle d'auteur et son œuvre est, évidemment, son jardin. La caractéristique la plus souvent attachée à Augustus est l'énergie, élément fondamental de l'intrigue narrative, comme nous l'avons auparavant illustré. « This gentle squire, Juan thought, was like a fire [...] he was always burning » (69).

En outre, Augustus Hood est un métafictionniste : il ne fait aucune hiérarchie entre la nature et l'artifice, et il aime exposer les mécanismes qui font fonctionner ses illusions : « Here [Tityus] lies forever, while a vulture eats his liver, which grows again with each circle of the moon. I can explain the mechanism » (101). La construction des édifices est souvent évoquée dans la fiction de Millhauser, attirant l'attention du lecteur sur la structure et la construction du texte. Au centre de ce texte nous trouvons la construction de

l'artifice en soi, et plus particulièrement de la construction du récit fantastique. « Le fantastique a pour objet le réel, même s'il s'agit pour l'auteur de laisser envisager un réel plus large, ou moins apparent, que le réel connu » (Malrieu 43). Selon cette définition, le jardin d'Augustus Hood est une œuvre fantastique dans la mesure où Augustus prend la nature pour inspiration. En revanche, c'est aussi un artiste qui est séduit par le pouvoir transformateur de l'artifice : « He lived in a world of contrivances and artifice, of secret mechanisms and skillful illusions, as if, desperately dissatisfied with the actual world, he must continually replace it with another » (112). Le prénom Augustus, synonyme de sanctus, sacré, a été traduit par Ovide comme augmenter ou rendre plus respectable (Fines et L'Homond 62), une traduction qui semble s'accorder avec le personnage de Millhauser. Amateur de construction et de fabrication, Augustus Hood est plus attiré par le mécanisme de l'artifice, que par les formes naturelles. Il faut noter que le jardin d'Augustus Hood s'étale à la surface du paysage mais qu'il est également construit en profondeur, « un monde installé dans les entrailles de la terre, et que l'on pénètre comme un grand corps féminin » (Ullmo « The Knife Thrower » 18). Dans ce conte l'escalier fonctionne comme symbole du concept de va et vient entre surface et profondeur, pénétration et oscillation sexuelle, métaphore de la relation entre le lecteur et le texte ; signe aussi d'une négociation entre des niveaux de sens qui est le produit d'une lecture en train de se produire.

Mary Hood, comme son mari Augustus oscille entre lectrice implicite et auteur implicite. Dans un premier temps elle montre l'énergie que nous associons à la tension narrative, notion qui fait d'elle un texte à lire : « Her movements were quick, even impatient ; there was a tension in her hands and at the edges of her mouth that suggested secret energies » (72). En effet, pour Don Juan, Mary est un texte trop accessible : « [Don Juan] had longed for more resistance, more difficulty, and had been disappointed in the cloudy look of yielding in Mary Hood's eyes » (82). Mary, à son tour, lit Don Juan, l'analyse et cherche son essence : « "I was looking for you, Don Juan. I didn't know you were with Georgiana. I thought you might be, but I didn't know" » (113). Comme Don Juan, Mary se perd dans sa lecture : « So am I too: the ghost of Mary Hood. You remember Mary Hood. First she was glad, then she was bad, then she was very, very sad. And now she has disappeared! Indeed I cannot find her anywhere »

(118). La lecture n'est pas alors une activité innocente et bénigne : la transformation provoquée par la lecture peut être troublante, ou bien curative, notion suggérée par le médecin, le docteur Centlivre dont le nom (qui donne en anglais *hundred book*) suggère l'idée que la littérature peut soigner. Cependant, pour le soigner le docteur prend le sang de Don Juan (« [the doctor] let out a cup of blood into a basin ») et de cette manière, la relation entre la lecture et le livre est une relation vampirique qui implique la transgression. Même (et peut-être encore plus) dans un contexte fictif, les mots sont puissants.

[W]hen you are in a dream, [you] can walk forever in the flesh-dissolving night. And because everything is permitted in a dream, Don Juan walked close beside [Georgiana] [...] and [...] he whispered the words, the dream words, the foolish words that he had uttered a thousand times without giving them a thought but that now, in his dream-walk by the river, seemed to be charged with new mysterious meaning: "I love you". (105)

Ces mots ont un pouvoir violent : « the breathed-out words [...] had affected Georgiana like a lash across the cheek » (106). Ici, Don Juan réussit à établir le contact dont il rêvait, mais celui-ci se transforme malgré lui, preuve que l'auteur ne peut pas contrôler la façon dont ses mots vont affecter l'interlocuteur.

L'intrigue qui se manifeste dans le récit de Millhauser est reconnue et, en partie, construite par les personnages eux-mêmes. Les arrangements secrets que Don Juan et Mary Hood prennent sont de véritables mises en scènes : « What are you two plotting ? » (78, c'est moi qui souligne) demande Georgiana. Mary écrit ses propres idées de l'intrigue et les partage avec Don Juan qui les lit : « Tomorrow morning we should take the west path, past the plum orchard, in the direction of the grotto [...] a lovely walk, with many enchanting prospects » (95). Mary est la porte-parole de la promesse de l'intrigue qui se nourrit de l'espérance du lecteur. Don Juan, lui, nous montre la tension entre la promesse de l'intrigue et l'espérance du lecteur :

He was restless and irritable and melancholy—he could feel disappointment seeping into his skin. His northern journey had been a failure. He had hoped for something—something that was no longer clear to him—and he hadn't found it here. (87)

Dans ce texte l'intrigue est concrétisée dans les images du corps, de la maison, et du paysage qui, au fur et à mesure que le texte se déroule, se confondent. L'analogie entre le corps et la maison est présente ici comme elle l'est dans plusieurs textes de Millhauser. Les corps et les meubles sont interchangeables via des métaphores : pour Georgina, Don Juan est un meuble (« a very amusing piece of foreign furniture » (71-72)). De manière similaire, pour Don Juan, le choix d'une femme est comparable au choix de meubles pour un salon (« a piece of furniture for the drawing room » (123)). La maison d'Augustus Hood, comme les corps des personnages du conte, devient, à son tour, fragmentée. En cherchant la chambre de Georgina, Don Juan s'efforce d'imaginer son chemin dans l'obscurité totale. « The reader never really “sees” the house as a whole, but only as a sequence of rooms and passages » (Alexander « Steven Millhauser: Novellas » 53). La maison se manifeste comme un organisme vivant : « [an] inexhaustible house, which kept growing new corridors, chambers within chambers, additional stories, entire wings » (134). Cette maison en métamorphose nous rappelle les nombreuses lectures possibles de tout texte. La métamorphose de Don Juan, ou plutôt sa fragmentation, et celle de la maison dans laquelle il suit sa quête du sens se fondent. Dans cet édifice morcelé, Don Juan se décompose : « He had the sensation that he was leaving bits and pieces of himself in every room, an arm here, an elbow there » (134).

La relation binaire entre l'intérieur et l'extérieur fait partie de la problématique de la transgression qui est présente dans tout récit fantastique, dichotomie que nous retrouvons ici, embrouillée dans une relation plus complexe qu'une simple opposition. D'après Annie Le Rebeller-Mouyen, auteur de l'essai « Du Fantastique », « le Fantastique réside dans la transgression de la limite qui sépare les deux 'mondes' » (30). Dans la littérature fantastique, le phénomène essaye d'entrer à l'intérieur afin de l'infecter. Chez Millhauser, l'intérieur est symbolisé par la maison mais aussi par le corps, et les deux notions sont souvent analogues et servent d'illustration à la construction de la fiction, métaphores pour

les structures narratives. Tournons-nous vers « The Eighth Voyage of Sinbad »⁷⁶ pour un exemple pertinent de cette observation.

I came to the gate of a great house, with a stone bench inside the door, and within the gate I saw a flower garden. Now at this sight my wit became dazed, and a trembling came over me; and I passed within the gate and through the garden. Then I entered the house and passed from room to room.
(118)

Dans l'introduction du recueil *The Reader in the Text*, Susan R. Suleiman parle des variations de la critique littéraire axées sur le lecteur ou le spectateur, et observe qu'il existe une corrélation entre les théories du soi et les théories du texte (41). Nous notons un rapport recurrent entre le lieu, le soi et le livre dans les fictions de Millhauser, un rapport qui montre que ces trois concepts sont tous des concepts construits. Dans le conte de « The Eighth Voyage of Sinbad », l'espace physique représente le corps « For "Bagdad" one might programmatically understand "the body" » (Kinzie 126). Cependant, la notion même de corps n'est pas fixe : le mot corps (body) peut faire référence au corps physique, mais peut aussi faire référence au texte (the body of the text). Ainsi, le corps physique peut être lu comme le corps du récit ; les deux corps sont eux-mêmes incorporés dans la métaphore de Bagdad. Le désir qui pousse Sinbad à voyager une huitième fois, à quitter Bagdad, le corps symbolique, reflète l'envie d'échapper aux limites imposées par les deux corps. Wolfgang Iser, dans son étude *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, explique que « L'émotion originelle, en tant que phase initiale de l'expérience esthétique, ne se caractérise pas par son désagrément, mais plutôt par une agitation intérieure et un état d'insatisfaction » (305-306). Le sentiment qui pousse Sinbad à voyager, à quitter Bagdad et donc son corps, est un désir du plaisir esthétique de la lecture. Le plaisir esthétique est également un plaisir en voie de construction ou de composition. « At this moment, under the warm shade of the orange tree, the voyages are bereft of enchantment [...] boring and banal images.[...] [which] cannot compare with the cry of the

⁷⁶ Pour une étude détaillée de « The Eighth Voyage of Sinbad », voir le chapitre 7 section B : Construction, production et processus dans « The Eighth Voyage of Sinbad »

blackbird [...] the immense collection of precise details that compose the city of Bagdad at this moment » (126). Si la transgression est une quête d'une certaine liberté, cette liberté n'est pas, en tout cas dans le texte de Millhauser, tout à fait atteignable. Le texte autoréflexif essaye de transcender ses propres limites textuelles, mais il n'oublie jamais que cela n'est pas possible (Hutcheon Narrative 141), parce qu'en essayant d'échapper à un espace (textuel), il faut créer un autre espace qui, par sa nature, est aussi textuel.

Dans « An Adventure of Don Juan » le phénomène émotionnel, ou plutôt l'initiation aux sentiments humains dont Millhauser parle dans son interview avec Jim Shepherd, va se manifester chez Don Juan comme une maladie, une infection contagieuse: « his bones ached and his eyes felt heavy-lidded. At breakfast a terrible weariness possessed him » (89). Le fait que la cause de sa maladie soit la passion est mis en évidence par le mot *fever* qu'utilise le docteur pour classer la souffrance de Don Juan. Le texte nous indique l'ambiguïté du mot : « a vague word covering a multitude of symptoms, including those of health » (89). La fièvre de Don Juan est alors aussi un symptôme de l'énergie de l'intrigue, du désir qui pousse le lecteur vers l'avant. Don Juan qui ressent que l'adoration l'infecte comme une maladie a été, en effet, empoisonné par une femme (« poisoned by a woman » (97)). Le sentiment de l'amour pénètre et infecte Don Juan. Cette pénétration est un véritable viol (sexuel ? textuel ?), et dans la littérature fantastique, l'infection ne peut s'achever que par la destruction.

The paradox of the self becomes explicitly the paradox of the narrative plot as the reader consumes it: diminishing it as it realizes itself, leading to an end that is consummation (as well as the consumption) of its sense-making [therefore] narrative desire is ultimately, inexorable, desire for the end.
(Brook 52)

La transgression entre les deux espaces dichotomiques de l'intérieur et de l'extérieur, et le bouleversement des espaces en opposition, sont fondamentaux dans la relation entre le texte et le lecteur parce que dans l'acte de lire, « ce qui est là-dehors dans l'œuvre littéraire se ressent comme étant ici dedans » (Iser 81). Dans les textes de Millhauser cela veut dire, également, que ce qui est à l'intérieur peut s'échapper à l'extérieur. A plusieurs reprises Don Juan passe par la fenêtre

pour échapper à l'espace de sa chambre, espace clos qui symbolise l'intérieur psychologique. C'est pour cette raison que la littérature fantastique se prête à la métafiction et à l'exploration de la relation entre le texte et le lecteur. Cet argument est développé par les relations trans-textuelles comprises dans plusieurs références intertextuelles comme intra-textuelles. Sur la même page nous retrouvons une citation du poète John Dryden mais aussi ce que nous pouvons considérer comme une citation de Morphée du livre *From the Realm of Morpheus* : « Zounds ! » dit Augustus Hood « I'll take you to the end 'o the living world » (75). De cette manière, on souligne la nature fluide et malléable de toute œuvre littéraire et, par extension, toute « réalité » que ces œuvres peuvent construire.

D'après Todorov, le concept central de la littérature fantastique est l'hésitation. Dans cette parodie de Millhauser, le mot « hésitation » et ses dérivées sont utilisés huit fois en deux pages et a pour effet d'insister, presque de façon absurde, sur l'idée.

Don Juan brooded over his moment of hesitation under his oak tree. He had hesitated in part because he hadn't wished to conquer so easily—he had longed for more resistance, more difficulty [...] He had hesitated because Mary was pleasing to him just as she was [...] He had hesitated because Augustus Hood was one of the few men he had ever liked. He had hesitated because he had hoped to find [...] a new life, unimagined before. (82, c'est moi qui souligne)

L'hésitation de Don Juan est provoquée par l'incertitude qui le hante, incertitude qui est une vérité mystérieuse de soi : « some other reason that he couldn't quite grasp, as if there were something about himself that eluded him, something that he was on the verge of knowing but did not know » (83). La notion du sens ou de la « vérité » dans un texte est directement liée au désir : « [The reader sees] a world charged with meaning and possibility because it is charged, like the glance that takes visionary possession of it, with desire » (Brook 41).

L'incertitude de Don Juan se manifeste dans le texte entier et est le produit de ses tentatives de lecture sous une forme ou sous une autre. Cette incertitude nous rappelle l'inquiétante étrangeté aussi connue sous le terme allemand

unheimlich, qui englobe le genre du fantastique. « D'après le dictionnaire de Sanders de 1860, le mot heimlich possède deux significations: 1.) Faisant partie de la maison, pas étranger, apprivoisé, intime. 2.) Secret, tenu caché de manière à ne rien en laisser percer [...] On appelle unheimlich tout ce qui devrait rester secret, caché et qui se manifeste » (Milner 250). Le concept de l'inquiétante étrangeté est donc un sentiment qui est proche de soi. En mettant en relief la correspondance entre le corps, la maison et le texte, Millhauser donne une forme à cette notion. A la fin du récit, la maison est à la fois un organisme vivant en transformation (« [a meandering mansion [... with] various wings » (131), « [an] inexhaustible house, which kept growing new corridors » (134) et un lieu imaginaire en mouvement (« the imagined furniture kept shifting and sliding about » (131), deux caractéristiques du texte organique de Millhauser.

« Un conte fantastique [...] est d'abord, avant tout peut-être, une atmosphère » (Le Rebeller 22), et Millhauser se sert de plusieurs techniques utilisées dans la littérature fantastique pour créer cette atmosphère particulière. Annie Le Rebeller cite trois facteurs permanents qui composent l'atmosphère de la littérature fantastique, « le suspense, l'angoisse, et le rêve » (23). Nous retrouvons une exploration des ces trois techniques dans le texte « An Adventure of Don Juan ». Millhauser traduit le sentiment de l'angoisse en malaise général, et ce malaise se manifeste chez le personnage principal de Don Juan qui montre les symptômes communs à tous les artistes et adolescents de Millhauser : « restless and irritable and melancholy » (87). Chez Millhauser nous ne ressentons pas la « peur » que nous pourrions ressentir en lisant un conte fantastique pur. En revanche, le sentiment étrange produit par le mal-être constant qui est le résultat du désir permanent provoque la métamorphose perpétuelle de Don Juan. Mais, d'une manière plus significative, ce malaise est le phénomène qui fait avancer la lecture elle-même.

L'émotion originelle [est] source du processus spécifique de l'expérience esthétique. C'est cette émotion qui crée chez le lecteur le trouble qui le pousse à l'activité de constitution, et qui ne s'apaise pas avant que l'objet esthétique ait été construit. Car l'émotion originelle est animée par une dynamique interne, poussée par une insatisfaction ou une certaine faim qui se fait

ressentir lorsque nous avons été excités par une qualité qu'il ne nous a pas été possible de saisir directement au cours d'une expérience. (Iser 305)

Cette insatisfaction, qu'Iser cite comme la motivation de l'acte de lire, est encore un autre aspect qui fait de Don Juan une figure de lecteur.

Le rêve est un symbole assez courant dans l'œuvre de Millhauser, une métaphore de l'espace imaginaire créé par la lecture. Dans le genre du fantastique, le rêve peut être une façon de « substituer des images nocturnes aux images claires » (Le Rebeller 23) dans l'objectif de produire à la fois la dichotomie jour/nuit qui se prête à la mise en scène des limites à franchir, et aussi de créer un vrai sentiment d'obscurité afin de mettre en relief la problématique de la vision et, ainsi, l'importance de la perception dans l'expérience. La dichotomie jour/nuit incarne la juxtaposition d'ombres et de lumières dont le jeu est significatif pour la création du monde artificiel et l'effet esthétique. « In this art, [...] shadow is all » explique Augustus Hood en montrant ses nouvelles créations, « shadowy creatures that half showed themselves and half withdrew » (77). Millhauser explore la façon dont la notion de ce qui semble être n'est pas toujours (« what appears, may not be » (77)), et est un sous-produit de la fiction, parce qu'une représentation verbale cache autant qu'elle ne dévoile.

[In fiction] language and pressure toward meaning [...] is never pinned down or captured since there is a perpetual sliding or slippage of the signified from under the signifier [...] Narrative is hence condemned to saying other than what it would mean, spinning out its movement toward a meaning that would be the end of its movement. (Brook 56)

Le rêve est toujours précédé du sommeil, et les textes de Millhauser ne l'ignorent pas. Le désir infectieux de Don Juan entraîne une fatigue constante qui n'est pas sans valeur esthétique. « His tiredness was so ferocious that it had become almost interesting, almost a thing of beauty » (130). Cette fatigue artistique est aussi violente: « [The yawn] rose slowly to his jaw, shuddered along the bones of his face, and floated up to the top of his head, where it clung to his skull like a bat » (130). La violence du sommeil esthétique est suggestive du pouvoir transgressif et

transformateur des mots. Des références gothiques (bones, skull, bat) transforment l'atmosphère en espace macabre approprié à la littérature fantastique.

Le lieu du fantastique devant être difficile d'accès, « le voyage initial qui conduit le rêveur sur les lieux du rêve est long, difficile, contourné » (17 Le Rebeller-Mouyen). Les voyages nocturnes/rêveries que subit Don Juan sont significatifs du bouleversement violent du réel et de l'artifice. Nous remarquons que, plus Don Juan avance dans son aventure, plus l'écriture est tournée vers le gothique.

He entered a darker place, where paths wound among yew trees and weathered statues with broken forearms and decaying shoulders. Juan passed a headless woman with two broken arms [...] baring to the moon a single broken breast. Beside her in the grass lay her upturned head. (117)

Le jardin artificiel est transformé par la nuit en scène de meurtre et de violence où les statues sont devenues des corps dépecés. Inversement, le personnage de Mary est devenu un objet d'art : « Mary, white and black in the moonlight, like a drawing in a book » (116-117). Les frontières entre le monde réel et le monde de l'artifice s'évanouissent. La descente dans la nuit est marquée par les mots connotant l'obscurité et ainsi l'ambiguïté, principalement la répétition du mot « black » et ses dérivées : « darkness became blacker, until [Don Juan] felt that he was pushing his way through a thickening mass of blackness [...] As he descended he had the sense that he was dissolving in a solution of blackness » (117). Ce rêve labyrinthique révèle le système des corridors d'Augustus Hood, le maître de l'artifice. Nous pouvons donc dire que la descente de Don Juan dans le labyrinthe de Hood, qui contient des traces littéraires et culturelles, est analogue à l'acte de lire. Don Juan pénètre le corps textuel construit par Augustus Hood, son auteur. En effet la nuit millhauserienne est plus souvent un espace de sécurité et de liberté créative qui contraste avec le jour dont la lumière peut détruire le pouvoir de l'imagination: « Daylight was the element in which forms became distinct, the realm of analysis and discrimination, whereas in the night all things flowed and mingled » (123).

Dans les fictions de Millhauser « la fin du récit coïncide avec la fin de la rêverie » (Ullmo « The Knife Thrower » 111) et, donc, la fin de la lecture. La fin

de ce récit est une exploration autoréflexive de la technique du dénouement. Don Juan se déplace dans la maison/texte afin de pouvoir posséder Georgiana, ou dans le but de découvrir le sens de sa lecture, d'arriver à la fin. A ce moment, il est évident que Don Juan cherche du sens : « He advanced », « He tried to remember ». Nous retrouvons aussi les mots qui indiquent l'incertitude : « seem », « might », « perhaps » (132).

Narrative desire [...] is seen to be life-giving in that it arouses and sustains desire, ensuring that the terminus it both delays and beckons toward will offer what we might call a lucid response, desire both come to rest and set in perspective. (Brook 61)

La lumière de la lune a des pouvoirs transformateurs, ne serait-ce que la transformation de l'obscurité en clarté : un mouvement de l'intrigue qui semble réifier le dénouement. Nous pensons spécifiquement à l'expression *to shed light on*, en anglais.

A change seemed to have come over the night. Perhaps dawn had begun to break, perhaps his eyes had grown used to the dark, in any case Juan made his way through rooms filled with dim masses and murky forms that sometimes took on the shapes of cabinets and couches [...] the heavy curtains had been drawn back from the window, admitting moonlight in some rooms and faint dawnlight in others. (136)

Nous retrouvons le champ lexical de la vision et plus généralement de la perception peu fiable (*seemed, perhaps, eyes, dim, murky*). La perception de Don Juan, instrument de la métamorphose, semble avoir été transformée par la nature fictive de sa « rêverie » (« his eyes had grown used to the dark »). Le dénouement qui suit cet extrait nous offre une sorte de renaissance de Don Juan, symbolisée par les références au soleil « the sun was coming up » (137), « Late summer sunlight warmed his cheek and the back of one hand » (137), une renaissance qui signale l'initiation propre à l'émotion humaine (Millhauser, 2003). Pourtant, Millhauser nous laisse sur une image de métamorphose perpétuelle : le monde « solide » auquel Don Juan est initié n'est (déjà) pas suffisant et les visions de l'imagination fragmentent la scène (« a leathery creak of springs [...] a clatter of

wheels [...] thud of hooves ») de son voyage : « Don Juan saw light playing on the bridges of Venise, trembling on the sides of gondolas. Through the coach window he heard the single sharp call of an unknown bird » (137). Ici le monde concret se mêle au monde de l'imagination. L'image finale, l'appel de l'oiseau inconnu, incarne la relation d'échange entre le monde réel et celui de la fiction. Dans un sens, l'oiseau est un élément du paysage naturel, un des objets qui composent le monde réel. Dans la fiction de Millhauser, l'oiseau possède également une valeur symbolique grâce au lien trans-textuel entre son œuvre et celles de Wallace Stevens⁷⁷. Le choix du mot call dans la phrase finale est significatif : si l'oiseau symbolise la possibilité de l'imagination, nous comprendrons que l'imagination, qui est néanmoins informée par notre « réalité », nous appelle et nous attire en permanence.

⁷⁷ Nous pensons spécifiquement au poème « Thirteen Ways of Looking at a Blackbird. »

B. Construction, production et processus dans « The Eighth Voyage of Sinbad »

Le pouvoir transformateur de la fiction est peut-être illustré le plus explicitement par l'intrigue de l'histoire des Mille et une nuits. Schéhérazade, par sa capacité à raconter des histoires imaginaires, arrive à faire suspendre, d'aube en aube, sa condamnation à mort, transformant le caractère meurtrier du sultan par ses histoires et, par conséquent, métamorphosant la mort (et les mots) en vie. « Derrière le couple fictif de la sultane et du sultan se cache un autre couple moins fictif : celui que forment l'auteur et le lecteur » (May 132). Cette relation a une valeur d'échange parce que l'histoire que raconte Schéhérazade est présentée « à la manière d'une rançon » (May 143). Ainsi, les Nuits met en œuvre la relation réciproque entre le texte et le lecteur. Des sept contes que comprend l'œuvre des Mille et une nuits, Millhauser choisit le conte de Sinbad le marin comme hypotexte et, ainsi, montre que l'expérience de la lecture est plus complexe que peut l'illustrer une relation dichotomique entre le lecteur et le texte. Le texte de Millhauser énonce cette problématique explicitement.

Sinbad recites each of his voyages from start to finish in an unbroken monologue during a single day [...] But there is a second narrative movement that intersects this one. The story of Sinbad, who recites his story by day, is told by Scheherazade, who recites her story at night [...] There is also a third movement to be considered. The reader may complete the entire story of Sinbad at a sitting, or he may divide his reading into smaller units, which will not necessarily coincide with the narratives of Sinbad or Scheherazade, and which will change from one reading to another. (129-130)

Dans « The Eighth Voyage of Sinbad » la lecture figure comme une sorte de voyage (Ponce « Short Stories » 30), notion qui met le personnage de Sinbad dans la position du lecteur (voyageur) ainsi qu'auteur (conteur). Le lecteur et l'auteur se partagent les tâches dans le processus de la construction de la fiction, nous dit Linda Hutcheon (Parody, 86), phénomène que Millhauser illustre en signalant la place de Sinbad comme auteur et comme lecteur.

L'origine problématique des Mille et une nuits est la notion de partage entre lecteur et auteur dans l'acte de lire. Les Mille et une nuits de Galland est une traduction des contes qui, faisant partie de la tradition orale des contes arabes, ont été des histoires sujettes à transformations. Galland, lui, insiste sur la nature traduite de son conte. « Tout est signe d'effacement et d'humilité : “traduction”, “mettre en français”, “copie” ; Galland réduit à plaisir son rôle à celui d'un serviteur de rang obscur, d'un simple ouvrier des lettres » (May 70). Cependant, Galland était, avant tout, un lecteur avec ses propres espérances concernant les contes des Nuits. Dans son étude *The Thousand and One Nights*, Mushin Mahdi commente la façon dont Galland occupe un rôle partagé entre traducteur et lecteur.

When a copy of the whole work failed to materialize, [Galland] contrived a French version of his own, offering innocent readers what looked like a translation of the whole Arabic original. He had fabricated part of it, including a thousand and first Night. He persistently withheld information from his readers [...] He was the first Western writer to wish for the number of Nights indicated in the title and, after a fruitless search, to create the missing portion himself. (11)

Raconter une histoire de façon à la faire vivre, c'est exercer un pouvoir de créer une suspension, « [the] willing suspension of disbelief » comme Samuel Taylor Coleridge nous l'a expliqué. Les contes des Mille et une nuits appartiennent au genre de la « littérature d'évasion » (May 136), et cette notion est au centre de la vie historique de cette œuvre. La critique littéraire historique des Nuits montre que la fonction de l'histoire comme « texte de plaisir » (May 186) était problématique du fait que le texte était reçu comme une œuvre dotée d'une valeur artistique importante. On opposait particulièrement les textes de divertissement, considérés comme des arts populaires de masse, aux textes sérieux, considérés comme des œuvres de qualité, bien que les écrivains les plus célèbres dans la littérature française (Corneille, Molière, La Fontaine, Racine) aient déclaré que le plaisir de la lecture était primordial : « “La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première” » (Racine cité dans May 180), la tension entre la littérature de plaisir et la littérature sérieuse, de

« mérite », subsiste. Les Nuits prend finalement une place dans l'histoire littéraire en vertu de « son statut de modèle d'une littérature de plaisir qui est en même temps une littérature de qualité » (May 223). Dans les contes des Nuits et dans leur histoire critique littéraire « l'accent [...] est mis tout entier sur le plaisir promis au lecteur » (May 124). Le texte de Millhauser résiste à la promesse de plaisir que les contes de Galland et Burton nous donnent. Les coupures systématiques du récit interrompent la lecture et, donc, mettent en attente la suspension consentie de l'incrédulité : le lecteur est amené à reconnaître l'aspect fictionnel de l'œuvre en permanence.

Dans l'histoire critique des Nuits, l'ordre des contes prend une place considérable ; la structure des contes provoque chez le lecteur un intérêt croissant et Schéhérazade utilise cette méthode dans le but de sauver sa propre vie. Cependant, « la culmination d'un mouvement ascensionnel dans la qualité des contes » (May 152) est également une technique littéraire utilisée pour faire durer le plaisir de la lecture, pour faire subsister la tension narrative. Dans la nouvelle de Millhauser, on retrouve l'angoisse d'un Sinbad qui peut se souvenir de tous les contes avec des détails excessifs, mais qui ne peut plus se rappeler l'ordre de ces contes :

Although he can no longer reconstruct the history of each voyage, although he is no longer certain of the order of voyages, or of the order of adventures within each voyage, Sinbad can summon to mind, with sharp precision, entire adventures or parts of adventures as well as isolated images that suddenly spring to life behind his eyelids. (115)

Ailleurs dans le texte de Millhauser, les détails auxquels il est fait référence dans cet extrait se manifestent dans des listes. Comme nous dit Arthur Saltzman : « Like “The Barnum Museum,” “The Eighth Voyage of Sinbad” is suspended between sources of enlistment » (« Archives » 56). Ces listes sont une façon pour Millhauser d'explorer la littérature d'épuisement, une tentative d'épuiser toutes les possibilités littéraires (Hutcheon Narrative 20). Nous comprendrons que les listes, comme l'ordre des contes, font partie du discours, et sont donc des structures utilisées pour construire des fictions. « If all of the voyages taken together are defined as a single vast collection of sensations, is it necessary to

order them chronologically? Are not other arrangements possible? Sinbad imagines the telling of other tales » (128). Transformer l'ordre veut dire transformer l'histoire : tout peut se manifester et se transformer avec la fluidité de la forme.

La structure même du texte de Millhauser montre que la fiction est un espace dans lequel le rôle de l'auteur et celui du lecteur convergent dans l'acte de lire. Nous sommes face à une narration qui oscille entre plusieurs points de focalisation : une narration à la première personne, point de vue de Sinbad, et une narration à la troisième personne avec une focalisation interne sur les réflexions d'un Sinbad âgé, toutes deux interrompues par les intrusions d'une voix pédante qui explique l'histoire littéraire des Mille et une nuits, et dont la fonction est de guider une lecture autoréflexive. En effet, les observations faites par la voix de la critique littéraire nous dirigent dans notre analyse de texte qui comprend l'histoire littéraire du conte, mais aussi et avant tout, la nature fluide de la lecture, et la façon dont l'histoire du conte semble incarner cette fluidité. Ces remarques soulignent la place essentielle de l'imagination dans l'expérience d'un texte et ainsi dans la construction du sens : (« The Arabian Nights [...] did not exist in the imagination of Europe until the eighteenth century » (112)). Cette voix nous rappelle également la pluralité de la lecture : « There are two different versions of the Sinbad story, each of which exists in several Arabic texts, which themselves differ from one another [...] a series of different voyages, experienced by a different voyager » (113) ; « Every reading of a text is limited and contingent: no two readings are alike. In this sense there are as many voyages as there are readers, as many voyages as there are readings » (138). La pluralité de la fiction est aussi considérée d'un point de vue linguistique : « In Lane "khaleefa" ; in Payne, "khalif"; in Burton, "calif." In Lane, "Haroon Er-Rasheed"; in Payne, "Haroun er Reshid"; in Burton, "Harun al-Rashid [...]" » (136). Les multiples orthographes nous montrent, visuellement, la fragilité du signe.

Les signes linguistiques sont des structures qui guident notre construction du sens, mais ces signes, s'ils sont isolés et hors contexte, sont des référents vides. Les pronoms personnels de la narration, par exemple, autant que ceux de la focalisation, glissent incessamment entre la première personne et la troisième personne. Ces pronoms sont des mots vides qui prennent du sens uniquement dans

le contexte « Pronominal shifters [...] signify [...] the shifting nature of subject and object identities and their construction in and by language » (Hutcheon *Politics* 137). Les voix multiples, dans le texte de Millhauser, semblent être chacune mise en œuvre dans des sections séparées : des paragraphes de textes isolés par les blancs typographiques qui les encadrent. En outre, nous notons une organisation répétitive dans un montage des trois voix contrastantes. Pour faciliter l'explication de ce montage, nous allons utiliser les lettres A, B, et C, pour distinguer les trois types de textes de Millhauser qui, eux, ne sont pas étiquetés. La section A (signalée par une lettrine) nous présente une narration à la troisième personne du singulier en focalisation interne ; la section B est une critique littéraire ; et la section C est la narration des voyages par le personnage de Sinbad, à la première personne du singulier. Le récit suit ce modèle et le répète treize fois. Todorov nous dit que la répétition est fondamentale dans l'acte de lire : « Repetition plays an important role in the process of construction. We must construct one event from many accounts of it » (Todorov « *Reading as Construction* » 71). Les multiples sujets et échos que nous soulignons dans « *The Eighth Voyage of Sinbad* » servent à énoncer la répétition inhérente au texte, et sont nécessaires pour la construction de l'hétérocosme.

Si nous regroupons les sections correspondantes, chaque groupe forme un texte cohérent. En lisant par exemple, toutes les sections C dans l'ordre de leur apparition dans le récit, nous observons que les voyages merveilleux de Sinbad se développent chronologiquement et de façon ordonnée. Cependant, ce texte n'est pas un collage de trois textes coupés et réorganisés morceau après morceau : la frontière entre les trois discours n'est pas respectée au long du conte de Millhauser. En effet, les sections qui contiennent les commentaires critiques, les représentations de l'analyse des textes, et donc les mises en œuvre d'une lecture compétente, deviennent de plus en plus habitées par l'histoire fictive de Sinbad, par la voix même de Sinbad, et ainsi nous montrent que chaque lecture est une façon de réécrire. Examinons l'extrait suivant, pris dans une section de type B :

Sinbad inhabits two Bagdads. The first is a place of "ease and comfort and repose," [...] It is the familiar and well-loved place, the place to which he longs to return in the midst of his perilous voyages. The second Bagdad is never described but is no less present. It is the hellish place of all that is

known, the place of boredom and despair, the place that banished surprise
(133-134)

Le deuxième Bagdad, auquel cette voix critique fait référence est bien un lieu créé par ses propres analyses, la concrétisation (pour employer le vocabulaire de Roman Ingarden) des suggestions et des citations textuelles :

In the second Bagdad [Sinbad] is continually assaulted by a longing to travel, a longing so fierce, irrational and destructive that more than once he refers to it as an evil desire : “the carnal man was once more seized with longing for travel and diversion and adventure “ (Burton, third voyage). The voyages [...] in relation to the second Bagdad [...] are release and deliverance. Or maybe it is more accurate to say that the hellish Bagdad creates the voyages. (134)

Ces analyses/lectures/écritures sont alourdies par l’addition de références littéraires ou personnelles qui créent des embranchements de lectures uniques, même atypiques. Ces histoires, insérées les unes dans les autres comme des boîtes chinoises, qui sont les conséquences des embranchements de l’acte de lire, sont la preuve qu’en effet il y a autant de voyageurs que de lecteurs, et autant de voyages que de lectures possibles, comme nous le dit explicitement le texte de Millhauser. « Self-interpreting texts imply the amalgamation of the functions of the reader, writer, and critic in the single and demanding experience of reading » (Hutcheon Narrative 152).

The story of Sinbad is set during the reign of Caliph Haroun al Raschid, who himself is the hero of a cycle of stories in The Arabian Nights. In the third chapter of Ulysses, Stephen Dedalus walks along the beach at Sandymount and thinks:

After he woke me up last night same dream or was it? Wait. Open hallway. Street of harlots. Remember. Haroun al Raschid.

Leopold Bloom falling asleep beside his wife thinks of Sinbad and the roc’s egg [...] (127)

Fragment du répertoire privé du critique, ce paragraphe d'Ulysse de Joyce sert à joindre des artefacts littéraires à l'expérience « vitale » et organique de la lecture. « [A text is] an inorganic entity or process endowed with formal qualities and expressive virtualities and thus capable of stimulating in turn a kind of experience that is vital (that is "life" too) » (Claudio Guillén cité dans Hutcheon Narrative 39). Le texte nous encourage à faire ce lien :

From an infinite number of possible readings, let us imagine one. It is a hot summer afternoon in southern Connecticut [...] The boy is lying on his stomach on a blanket [...] He is deep in the second voyage of Sinbad and has come to the part where Sinbad, walking in the valley surrounded by tall mountains, discovers that the floor of the valley is strewn with diamonds, some of which are of astonishing sizes. They are probably the size of the fat pinecone lying on the blanket near his elbow. (138)

La narration de cet extrait oscille entre l'expérience du monde « réel » du garçon et ses expériences de la lecture. Les deux expériences s'entrecroisent : « For a moment the boy experiences, with intense lucidity, a double world: he is in the black cave, in the valley of Diamonds and at the same time he feels his arm pressing against the fuzzy blue blanket » (139).

« L'itinéraire [...] – la passion inconcevable à l'anéantissement – ne mesure pas un parcours d'achèvement, il inscrit dans l'espace une métamorphose » (May 263, c'est moi qui souligne). L'hypotexte des Mille et une nuits, tout comme l'hypertexte de Millhauser, construisent un espace de métamorphose. Il est évident que la transformation du monde en mots est au cœur de la métafiction qui, elle, s'efforce d'énoncer le paradoxe du lecteur : « [The reader] is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real » (Hutcheon Narrative 30). Millhauser met en œuvre le merveilleux, tout en exposant son artificialité : « It occurs to Sinbad that his voyages are nothing but illusions [...] clearly the stuff of dream or legend [...] the breeding images of release » (131). Pourtant, le pouvoir qu'exercent ces images est bien réel et peut entraîner des transformations : « In the intense light the sundial in its hexagon of

red sand seems to tremble. It shimmers, it trembles, slowly it becomes a white roc's egg » (135). Et plus tard: « [Sinbad] moves his hand in the water and the water becomes a green garden » (137). Chez Millhauser, la relation entre la fiction et la vie est réciproque : l'art prend pour modèle la vie, mais la vie prend également de la substance à la fiction.

The seven voyages have enriched him. In the warm shade and stillness of the garden, it seems to Sinbad that the dreamlike roc's egg, the legendary Old Man of the Sea, the fantastic giant, the city of apes, the cavern of corpses, all the shimmering and insubstantial voyages of his youth, have been pressed together to form the hard marble of those pillars. (116)

Les Mille et une nuits fait aussi preuve d'un glissement entre monde « réel » et monde imaginaire. « Ainsi va la toponymie des Nuits, mélange, de conte à conte et parfois à l'intérieur d'une seule histoire, de pays connus, peu à peu perdus de vue ou carrément imaginaires » (Bencheikh 64). Ceci fait de ce conte un hypotexte qui se prête à une réflexion métafictionnelle du mouvement, ou à une déconstruction de la polarité entre réalisme et merveilleux. Les fictions autoréflexives soulignent que tout genre de fiction, et tout discours, restent une fiction. Le mouvement entre le réalisme et le fantastique est donc le produit d'une manipulation linguistique. Comme nous l'observons dans la littérature fantastique, les objets ou événements merveilleux sont issus d'un monde « réel ». D'une façon similaire, dans les Nuits « le merveilleux se définira donc, non pas, par la qualité même de ses composantes, mais par un décalage intervenant dans leur taille ou leur agencement » (Bencheikh 67). Notons également que c'est bien la manipulation de la langue qui construit l'ordre ascendant artificiel que nous associons à la tension narrative des Nuits ; « les adjectifs à plus haute fréquence [...] sont surprenant, extraordinaire, étonnant, merveilleux, singulier » (May 148) ; de plus, afin de donner l'impression d'un ordre croissant, des adverbes tels que plus ou davantage sont employés. En manifestant une telle organisation, ce texte est un véritable modèle de structuration narrative. Millhauser place la fonction du langage au cœur de son propre récit qui explore la capacité des mots à contenir ou construire le monde. D'après Arthur M. Saltzman, « the voyages may be reified by

words, but the teller soon balks at the shapeliness he has made » (« Archives » 55).

Sinbad half dreams of the telling of the voyages. At first the telling has made the voyages so vivid to him that it was as if the words had given them life, it was as if, without the words, the voyages had been slowly darkening or disappearing. Thus the voyages took shape about the words, or perhaps took shape within the words. But a change had been wrought, by the telling. (119)

Millhauser explore la capacité et l'incapacité de la langue à capturer l'image : «[O]nce the voyages had been summoned by the words, a separation had seemed to take place, as if, just to one side of the words, half-hidden by their shadows, the voyages lay dreaming in the grass » (119). La mise en mots de l'expérience illumine autant qu'elle cache par l'obscurité, de la même manière que l'ombre existe grâce à la lumière. Finalement, l'illusion possède une valeur d'expérience esthétique et, de cette manière, fait partie du monde réel.

[I]t is impossible to say whether he imagined the voyages in his youth, and now remembers them as if they had actually taken place, or whether he imagined them in his old age and placed them back, far back, in a youth barely remembered. (131)

La question rhétorique « Does it matter? », posée par notre narrateur, souligne la valeur substantielle de l'imagination.

The imagination is the agent of the dissemination of power: power to break down barriers preventing contact, to create new forms [...] The power of the imagination to reconstruct the past for the future in the present [is] to enable learning and growth through the conscious readjustment of the old and the new. (Beck 54)

La parodie moderne, telle qu'elle est définie par Linda Hutcheon, semble faire écho aux pouvoirs transformateurs de la mémoire imaginative.

Nous notons un retour répétitif à l'image du jardin, symbole fondamental de l'enchanteur et de l'enchanté dans les Nuits de Galland et Burton, exploité par

Millhauser dans ce texte, montrant donc que toute connaissance du monde est construite. Linda Hutcheon pose la question suivante dans son étude *The Politics of Postmodernism*: « Have we ever known the real except through representations? » (33) Sinbad, lui, pose la même question ; « Before the telling, what were the voyages? Unspoken, did they exist at all? » (119) Linda Tickner nous explique que tout ce que nous pouvons considérer comme « réel » n'a de sens que grâce aux systèmes du discours : « The real is “enabled to mean through systems of signs organized into discourses on the world” » (cité dans *Hutcheon Politics* 33).

Millhauser utilise un dédoublement des images dans le but de garder la tension entre le monde « réel » et le monde fictif, et souligne la nature construite des deux mondes. Dans le texte de Millhauser, la géographie locale se manifeste comme une représentation du monde physique et substantiel, alors que les voyages représentent le monde imaginaire (Kinzie 126). En même temps, le texte de Millhauser ne nous laisse pas oublier que les deux mondes sont avant tout des représentations, et que les deux mondes sont donc fictifs.

Dédoublement d'espaces, de personnages, de langues, la notion du double est bien présente dans ce texte.

Sinbad addresses his tales to a double audience: a company of lords and nobles, who are his friends, and a poor porter, also named Sinbad, who is a stranger and whose melancholy verses outside the gate have incited Sinbad the merchant to narrate his seven voyages. (125)

Le double peut signifier la transformation narrative provoquée par la lecture. « The restlessness of Sinbad, as he alternately seeks rupture and repose, is so much the secret rhythm of the story » (134). Ce rythme de « rupture and repose » illustre la place du lecteur dans l'expérience esthétique de la fiction, « au point d'intersection entre protention et rétention » (Iser 203). Le lecteur construit sa propre expérience esthétique au fur et à mesure de sa lecture. « Ainsi le texte formulé a comme un double : un autre texte qu'il sous-entend » (Iser 387), comme un autre Sinbad dans le texte de Millhauser, figure qui illustre cette double nature de la lecture.

La parodie moderne se prête à ce type d'exploration des formes narratives parce que c'est un genre qui, en déplaçant les codes auparavant associés au texte en question, simultanément renouvelle un objet plus ancien et crée un objet nouveau. Dans le conte de Millhauser, le corps décrit est un corps lourd et ralenti par l'âge: « the heavy body, the laboring heart, blossoms rotting under the sun. Dead hour. His hand green corpses » (124). Le corps physique est confondu avec l'espace fictif (lieu et temps) dans la construction de la phrase, qui enchaîne une référence au corps, au cœur, aux fleurs des arbres, et au temps : tous ces éléments apparaissent comme dans un seul et même paysage qui est, lui, en voie de déchéance. Leo Steinberg donne l'explication suivante concernant l'utilité de la parodie dans la régénération de la forme : « [The artist] can clear cobwebs away and impart freshness to things that were moldering in neglect or, what is worse, had grown banal through false familiarity. By altering their environment, a latter-day artist can lend moribund images a new lease on life » (cité dans Hutcheon Parody 115). Grâce aux transformations effectuées par la relation parodique, le lecteur, lui, est forcé à transformer les codes qu'il avait auparavant associés avec l'hypotexte. « [The reader] might be freed from enslavement not only to the empirical, but also his own set patterns of thought and imagination » (Hutcheon Narrative 139).

La répétition des trois sections qui composent « The Eighth Voyage of Sinbad » se manifeste treize fois, forme qui nous rappelle les treize strophes du poème « Thirteen Ways of Looking at a Blackbird » de Wallace Stevens. Le symbole de l'oiseau noir, en soi, nous amène à reconnaître la relation palimpsestique entre l'œuvre de Stevens et celle de Millhauser. Voici trois références à l'oiseau noir qui ressortent dans le texte de Millhauser : « From a bough a blackbird shrills » (119); « Bright blue sky, the cry of the blackbird » (124); « Peace, shade, and the cry of the blackbird » (137). L'idée que ces références doivent fonctionner comme des échos à Stevens est communiquée au lecteur : le narrateur parle de l'oiseau noir en corrélation avec ses propres sons (shrill/cry). Le poème de Stevens, comme le texte de Millhauser, est une exploration de la relation entre le monde physique et l'imagination, et Millhauser insiste, dans les deux textes, sur l'importance d'un processus de la réalisation, un échange perpétuel entre la façon dont le monde physique informe le monde de

l'imagination et, inversement, la façon dont l'imagination transforme le monde physique.

[In "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird"] Stevens does not discuss or meditate upon the nature of that dynamic relationship; rather he presents the ever-shifting relationship in concrete form. The metamorphoses of the phenomenal world and their entwinings in the transformation of the imagination are not the subject of the poem; they are the poem. (Blessing 23)

Le processus de l'acte de lecture, thème millhauserien, est un acte par lequel nous sommes à la fois lecteur et auteur, paradoxalement suspendus entre l'artifice du monde imaginaire et l'expérience réelle que ce monde engendre : « the two worlds are held in harmony » (139).

Pour illustrer l'entrelacement du réel et de l'imaginaire, Stevens utilise l'image suspendue, technique qui le classifie souvent comme poète imagiste. Chez Millhauser, le désir d'une suspension des deux mondes, en harmonie, se manifeste dans des tableaux, mais loin d'être des images fixes, les tableaux de Millhauser sont éphémères et subissent des métamorphoses. La structure du récit, organisé en vignettes, présente des images isolées qui, ensemble, prennent une signification. Dans l'œuvre de Millhauser la notion d'image est accentuée parce que « l'image est la catégorie centrale de la représentation » (Iser 249), dont les effets ne sont jamais fixes parce que la façon dont l'image fonctionne est dépendante de la communication entre le texte et le lecteur. Pour approfondir la scriptabilité de l'image comme méthode de représentation, Millhauser intègre une représentation visuelle du conte de Burton. Voici un extrait de ce paragraphe :

The frontispiece of Burton's Volume VI (Illustrated Benares Edition) shows an engraving of two rocs attacking a ship [...] The male roc, at the top of the engraving, is closer to the viewer and is visible only as a pair of immense talons [...] The talons resemble the feet of roosters and have sharp, curved nails on each long toe. They have just released their boulder, as indicated by the splash beside the ship's bow [...] The water about the ship is mostly white, with several curving lines indicating agitation; in the background the water is darker, drawn with many lines and appears thick. (122-123)

Nous notons que le tableau est en réalité une lecture qui contient des connections (la comparaison « like the feet of roosters », par exemple) et des hypothèses (They have just released their boulder) faites par le lecteur, qui est aussi le narrateur, et même l'auteur implicite. L'artifice de l'image est souligné par les multiples références à l'objet d'art (the engraving), et à la façon dont on crée l'impression de réalité avec des techniques de dessin : « several curving lines indicating agitation », « the water is darker, drawn with many lines and appears thick ». Bien que la voix narrative décrive la gravure comme un objet d'art, l'artifice du texte, l'histoire en elle-même, se manifeste comme « réelle » parce qu'elle se manifeste comme processus cognitif du lecteur. Voici un des tableaux qui nous offre une image en négociation entre un monde physique et un monde de l'imaginaire :

Through half-closed eyes heavy with heat and shadow, Sinbad watches the brilliant column of the hexagon of red sand. Dim cries sound from the river beyond the grove [...] Slowly a great bird descends. It settles on the sundial and folds its dark blue wings [...] The bird lifts a wing sweeping Sinbad onto its back, and at once rises into the air. Sinbad clutches the thick oily feather as the bird flies over the city [...] Sinbad slides from the back of the bird and watches as it lifts its wings and soars into the fierce blue sky. In the warm shade on the orange tree he watches the brilliant column of the sundial in its hexagon of red sand. (121-122)

Le cadran solaire fonctionne comme un lien (a touchstone) entre un monde réel et ce monde imaginaire. Le marbre de la colonne se transforme lentement en aimant, attirant ainsi l'oiseau merveilleux (peut-être l'oiseau noir de Stevens ?). C'est ici, dans un espace entre terre et ciel, que les deux mondes s'entrecroisent. La fiction, comme le cadran solaire, occupe alors une troisième espace entre la solidité de la terre et la fluidité de l'air.

Nous pouvons donc dire que s'il existe une transformation entre chaque vignette, et chaque motif de vignettes, il existe aussi des métamorphoses dans chaque vignette, qui ont pour effet de bouleverser toute frontière établie par le texte et, métonymiquement, toute frontière entre le monde physique substantiel et

le monde de l'imagination, afin de faire avancer le lecteur, comme Sinbad est poussé à réfléchir à la façon dont il comprend son monde.

Troisième Partie :

Métaphores

Métamorphiques

Ecrire la métamorphose c'est admettre l'importance de la forme tout en montrant sa nature changeante. Ecrire la métamorphose, c'est créer un corps, un cadre, un contour, puis l'effacer progressivement. Ecrire la métamorphose c'est traduire un concept, un sentiment, une impression en mots, tout en montrant la façon dont les mots transforment ce même concept, ce sentiment, cette impression, cette idée. Dans son étude « The Poet », Ralph Waldo Emerson énonce cette transformation :

This insight, which expresses itself by what is called Imagination, is a very high sort of seeing, which does not come by study, but by the intellect being where and what it sees: by sharing the path or circuit of things through forms, and so making them translucent to others [...] The condition of true naming, on the poet's part, is his resigning himself to the divine aura which breathes through forms. (26)

Cette partie de notre étude vise à mettre en lumière ce processus de création et de réception d'un objet d'art, processus qui se manifeste dans l'œuvre de Steven Millhauser sous des métaphores variées. Une métaphore métamorphique est alors une image qui incarne la création et l'expérience de l'œuvre artistique. Notre analyse se déroulera en deux parties : le chapitre huit est une remise en question de l'expérience de l'auteur dans la création esthétique. Nous nous focalisons sur le travail de l'artiste et sur la difficulté qu'il éprouve face à la communication esthétique et à la nature complexe de la réception esthétique.

Notre dernière étude provient de la question suivante : la transformation transmédiatique est-elle une métamorphose ? Notre objectif est de mettre en évidence la nature métamorphique de la transformation transmédiatique et pour cela nous examinons l'étendue des métamorphoses millhauseriennes et la place de sa fiction dans un monde méta-moderne, en nous concentrant sur la complexité de ce travail transmédiatique qui fait partie de l'œuvre de Millhauser.

Chapitre 8 : Tropes de la production et de la réception littéraire

La production et la réception de l'objet esthétique et la nature transformatrice de toute communication artistique figurent parmi les motifs centraux de l'œuvre de Steven Millhauser. L'expérience esthétique, comme Emerson nous l'affirme, est une expérience en mouvement perpétuel temporellement comme spatialement. En effet la conception de l'artiste n'est pas un objet fixe, mais plutôt un concept « abstrait » qui à la suite d'une transformation, devient un objet « concret » à transmettre au lecteur, qui le transformera lui-même pendant l'interaction. L'objet d'art est alors une métaphore métamorphique. Dans la fiction de Millhauser, la métaphore métamorphique est un trope de la production et de la réception littéraire à plusieurs niveaux. Tout d'abord, la traduction du concept en objet esthétique se manifeste comme une métamorphose. La réflexion et les révisions qu'apporte l'artiste à l'œuvre dans son effort futile de figer sa conception qui est, par nature, changeante, se manifestent comme une métamorphose continue. La façon dont le lecteur métamorphose, à son tour, l'objet artistique fait partie d'une myriade de transformations. Finalement, le lecteur lui-même est métamorphosé par son interaction avec l'objet d'art. Les pages suivantes visent à éclairer les façons variées dont Millhauser utilise la métamorphose comme métaphore de la production (l'écriture) et de la réception (la lecture) de la littérature.

Nous considérons les cinq nouvelles qui font l'objet de ce chapitre comme des métaphores filées de la métamorphose esthétique⁷⁸. Nous commençons avec une exploration de la matière première de la fiction : les mots. La nouvelle « History of a Disturbance » nous offre une discussion sur les limites et les pouvoirs de la langue. L'examen de la façon dont l'artiste traduit l'expérience en mots, abordé dans cette première analyse, sera approfondi dans notre étude de « The Little Kingdom of J. Franklin Payne ». Comme le titre de cette partie

⁷⁸ « Fiction is life in terms of the toenail, or in terms of the Ferris wheel, in terms of tequila; it is incurably figurative, and the world a novelist makes is always a metaphorical model of our own » (Gass Fiction 60)

(« (Esthetic) Pleasure and Payne : L'art de J. Franklin ») l'indique, nous y explorons la tension entre le plaisir de la création et la « pénibilité » du processus créatif. Le sens du mot « pain » est fondamental à notre analyse de ce texte, et nous examinerons les définitions du mot et ses implications concernant, non seulement la création, mais aussi la réception artistique.

La relation entre la création et la réception artistique est notre principale préoccupation dans l'étude des deux nouvelles « The Knife Thrower » et « Eisenheim the Illusionist ». Nous examinons la façon dont Millhauser dévoile et explore le codage et décodage esthétique et linguistique dans ces deux nouvelles de façon très différente. Finalement, dans la dernière étude de ce chapitre, nous revisiterons la relation transformatrice réciproque entre œuvre et lecteur, en nous focalisant sur la notion de révision (et re-vision) artistique.

A. « History of a Disturbance » ou « a disturbance of his story »

Au commencement était la Parole, la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.

Elle était au commencement avec Dieu.

Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait, n'a été fait sans elle.

En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes. (Jean 1 : 1-4)

Le pouvoir de la langue s'inscrit ainsi dans la culture occidentale, lié désormais à Dieu, à la création, et à la vie. Ce pouvoir parfois effrayant est le thème central de « History of a Disturbance » du recueil *Dangerous Laughter*, nouvelle dans laquelle l'exploration du langage débute par une reconnaissance des limites de la langue dans la représentation et la communication. Cette insuffisance conduit à une certaine angoisse exprimée par un narrateur dont le discours oscille entre l'affirmation et l'interrogation : « A cup was a cup, window a window. That much was clear. Was that much clear? » (101). Ailleurs dans le texte, ses paroles font écho à la citation biblique qui introduit cette partie ; cependant, ce narrateur de Millhauser se montre beaucoup moins sûr de lui que le disciple Jean et transforme la déclaration en question sans réponse (« Was that the beginning? » (37)), attirant l'attention du lecteur sur l'espace entre le monde et le mot : « [the] little rift,

between words and whatever they were supposed to be doing » (101). Ce faisant, notre narrateur est une figure de l'écrivain postmoderne.

Many writers have insisted on themes of misunderstanding, non-communication, and confusion based on the inadequacy of language in life. In literature words create worlds; they are not necessarily counters, however adequate, to any extraliterary reality. In that very fact lies their aesthetic validity and their ontological status. (Hutcheon Narrative 103)

Ce texte de Millhauser nous présente une voix narrative pour qui les mots ne suffisent pas dans l'expression de l'expérience. C'est une fiction contradictoire qui cherche à représenter une voix « muette ». En effet, bien qu'il existe une voix narrative qui raconte l'histoire, l'intrigue met en scène un narrateur homodiégétique qui résiste à la communication verbale avec un autre personnage. Ce mutisme désiré, voire « nécessaire » est le sujet de cette nouvelle de Millhauser, qui paradoxalement, est remplie de références à la communication, verbale et non-verbale : « a stammer—a shout » (95) ; « a cry of contentment, a simple expression » (96) ; « a nod, a wave, a smile, a shrug » (102). La relation, et donc la communication, entre le texte et le lecteur implicite, symbolisée par le personnage d'Elena, est au centre de la discussion. Voici l'incipit de « History of a Disturbance » :

You are angry Elena [...] You are frightened. You are resentful. My vow must have seemed to you extremely cruel, or insane. You are suspicious. You are tired. And of course you are patient. [...] I can feel that patience of yours come rolling out at me. [...] It wants something as all patience does. What it wants is an explanation, which you feel will free you in some way—if only from the grip of your ferocious waiting. But an explanation is just what's not possible, not now and not ever. (95)

Ce passage montre les sentiments d'Elena, lectrice implicite et, par conséquent, fait d'elle la raison d'être de cette discussion. Les sentiments auxquels la voix narrative fait référence sont les sentiments du drame, du bouleversement émotionnel. Mais ils sont aussi proches des sentiments caractéristiques d'une communication entre un objet d'art et un observateur. Nous pouvons associer facilement les sentiments de suspicion et de rancœur, ainsi que la caractéristique de la patience, à un lecteur qui s'interroge sur le texte. De cette manière, le

narrateur de ce récit fonctionne comme l'auteur implicite troublé par l'inaptitude de la langue à convoquer ou à capturer l'essence du monde. « Do you see what I'm trying to say? » ; cette question que pose le narrateur trahit la première problématique : les mots peuvent-ils saisir les images dans leur ensemble ? A première vue, la réponse est non.

It's as if the day were composed of many separate and diverse presences [...] which suddenly were blurred together by your words [...] the words annoyed me [...] Something uncapturable in the day has been harmed by speech. (97)

Le mot *composed* et la description qui suit (« that bottle of soda that tilted in the sand, that piece of blue-violet sky between the two dark pines, your green hand by the window ») (97) suggèrent un tableau. Toutefois, le narrateur fait plus que donner une description précise, il énonce une deuxième problématique : comment l'artiste peut-il rendre une scène visuelle en mots en gardant le sens de la scène que l'artiste, dans son rôle d'observateur, apporte à l'expérience esthétique ? Pour mieux montrer la complexité du commentaire qui se déroule dans ce texte de Millhauser, nous allons faire référence à l'artiste français Jean-Honoré Fragonard dont le tableau « La balançoire » est en relation intermédiaire avec la nouvelle de Millhauser *Enchanted Night*. « Fragonard seems to delight in the representation of the ecstasy of restraint, of the suspended moment » (Wagner 23), et il cherche à rendre, dans son tableau, l'extase esthétique provoquée par la stase, parce que le tableau est une tentative pour figer une expérience remplie de sens. « [For] Fragonard, ecstasy and eroticism [was] an invitation to join in [a work of art's] essential suspension, an invitation to “sympathize” with the vibrations it provokes, and to enjoy the shimmering quality of its transience » (Wagner 24). De cette manière, le narrateur de Millhauser incarne l'artiste qui cherche à communiquer cette expérience fugace dans une représentation, montrant, en même temps une certaine frustration concernant les limites de la langue. La façon dont il gère ce problème se manifeste dans une métamorphose lente, indiquée par les marqueurs temporels (« two weeks later » (97) ; « not long after » (99) ; « at dinner that evening » (100)) qui s'enchaînent rapidement dans le texte. En voyant la façon dont le monde est transformé par les mots, le narrateur est lui aussi transformé.

Dans son essai « The Effects of Analogy » Wallace Stevens, dont la relation transtextuelle avec l'œuvre de Millhauser a déjà été abordée dans notre première partie, reconnaît un lien inhérent entre le poète et l'objet d'art : « [The poet's subject] is his sense of the world [...] Man's sense of the world dictates his subjects to him and this sense is derived from his personality, his temperament, over which he has little control » (121). Stevens explique qu'un poète qui traite des sujets qui sont en rupture avec sa vision du monde, va produire les œuvres abimées par l'artificialité. Le narrateur de « History of a Disturbance » ressent une artificialité semblable, si ce n'est plus extrême : « The words I uttered seemed like false smiles I was displaying at a party I'd gone to against my will. Sometimes I'd overhear myself in the act of speech, like a man who suddenly sees himself in a mirror » (102). En effet, l'expérience, nous confirme le narrateur, est une composition de sensations dont la fluidité échappe en permanence à la rigidité de la langue :

[T]hat single word, "love," was trying to compress within itself a multitude of meanings, was trying to take many precise and separate feelings and crush them into a single mushy mass, which I was being asked to hold in my hands like a big sticky ball. (99)

La langue devient un objet solide ou, au moins, tangible, quelque chose que nous pouvons toucher, tenir, lâcher : « Sometimes they were slippery, like fistfuls of tiny silvery fish. Sometimes they took on mineral hardness, as if they'd become things in themselves, but strange things, like growths of coral » (101). Cependant, cette tangibilité, loin de donner forme à la vie, l'obscurcit : « [I]f only I could abolish [words] I would discover what was actually there » (103). Le quoi que le narrateur cherche à exprimer est caractérisé par une certaine fluidité : « a stream of manifold, precise, and nameless sensations, shifting into one another, pullulating, a fullness, a flow » (108). Ne fait-t-il pas référence à la fluidité transcendante d'Emerson ?

Ce texte qui explore les limites des mots montre que la langue exerce un pouvoir transformateur : « I studied the saltshaker, which looked pretty much the way it had always looked, but with, I thought, some slight change I couldn't account for » (100, c'est moi qui souligne). Si le pouvoir transformateur (ou

destructeur) de la langue se manifeste en étapes lentes, la dé-construction de la langue fait partie de cette évolution: « I listened to each part of what was said, and I listened to the individual words that composed each part » (101). La contemplation de chaque mot individuel conduit à une angoisse linguistique provoquée par la reconnaissance qu'un mot n'est, en effet, qu'une représentation de la chose en question. « There began to be moments of hesitation, fractions of a second when the thing I was looking at refused to accept any language. Or rather, between the thing and the word, a question had appeared, a slight pause, a rupture » (101). « History of a Disturbance » est avant tout a disturbance of history, une preuve que le langage sert d'intermédiaire pour toute expérience, y compris le passé.

If the past is only known to us today through its textualized traces [...] then the writing of [...] history [...] becomes a form of complex intertextual cross referencing that operates within (and does not deny) its unavoidably discursive context. (Hutcheon , Parody 81)

L'acte de la parole est alors une imitation, une répétition avec différences.⁷⁹ En retirant les mots de leur contexte, le narrateur les vide de leur sens. L'attention minutieuse que le narrateur prête au langage rend ce dernier étrange, voire grotesque : « The words I heard emerging from my mouth sounded like imitations of human speech » (103). Le mouvement vers la création et la découverte du sens passe d'abord par la destruction : rendre étrange est un moyen de (re)découvrir une expérience.

I saw a whitish thing on the white kitchen table. In that instant the whitishness on the white table was mysterious, ungraspable. It seemed to spill onto the table like a fluid. I felt a rush of fear. A moment later everything changed. I recognized a cup, a simple white cup. (102)

⁷⁹ « Un précurseur linguistique, un mot ésotérique, n'a pas par lui-même une identité, fût-elle nominale, pas plus que ses significations n'ont une ressemblance, fût-elle infiniment relâchée ; ce n'est pas seulement un mot complexe ou une simple réunion de mots, mais un mot sur les mots, qui se confond entièrement avec le « différenciant » des mots de premier degré, et avec le « dissemblant » de leurs significations. Aussi ne vaut-il que dans la mesure où il prétend, non pas dire quelque chose, mais dire le sens de ce qu'il dit. Or la loi du langage telle qu'elle s'exerce dans la représentation exclut cette possibilité ; le sens d'un mot ne peut être dit que par un autre mot qui prend le premier pour objet » (Deleuze Différence 160-161).

Bien que Millhauser se serve de ce narrateur/artiste pour explorer les failles de la communication verbale (son manque de précision, ses limites (106)), cette exploration n'est pas sans ironie : n'est-ce pas, après tout, par la voie du langage qu'il réussit à communiquer son histoire ? « Words harmed the world. They took something away from it and put themselves in its place » (106). Nous voyons presque l'auteur-dieu qui pense à sa capacité de supplanter le monde en se frottant les mains. Chez Millhauser, les mots sont tangibles ; ils possèdent une texture, une odeur, un son, incarnant ainsi l'aspect multi-sensoriel de l'expérience : « Words like crackles of cellophane, words like sluggish fat flies buzzing on sunny windowsills » (101) ; « words crawling over my hand like ants on a bone » (104). La violence d'un mot peut couper (« The word pressed [the cup] into shape—severed it—as if with the blow of an ax » (102)), nous affirme le narrateur, tout en faisant bon usage des figures de style pour mettre son expérience sensorielle en mots.

Les réflexions philosophiques se multiplient, tout comme la métamorphose du narrateur : « I began to notice, within [me], an intention taking shape » (105), et à la fin de ce conte nous nous rendons compte que notre narrateur « muet » est en fait prolix. Nous pouvons noter que la transformation linguistique est déjà en voie de réalisation : « As I learn to erase word thoughts, I begin to feel a new world rising up around me » (108), explique le narrateur. Paradoxalement, un monde sans la limite des mots, un monde « lovely and dangerous » (108), n'est que et surtout le produit du langage.

Si ce narrateur n'est qu'un porte-parole pour l'écrivain, ailleurs dans la fiction de Millhauser nous retrouvons des contes qui traitent plus explicitement de la façon dont l'artiste doit faire face aux limites de la langue et à la façon dont la langue est, à l'inverse, une méthode pour briser les limites de la « réalité ». Balançant toujours entre angoisse et célébration linguistique, les artistes millhauseriens incarnent le mouvement perpétuel et parfois douloureux de la métamorphose artistique.

B. (Esthetic) Pleasure and Payne : L'art de J. Franklin

Dans le recueil *Little Kingdoms*, composé de trois nouvelles « *The Little Kingdom of J. Franklin Payne* », « *The Princess, the Dwarf, and the Dungeon* », et « *Catalogue of the Exhibition: The Art of Edmund Moorash (1810-1846)* », Millhauser met en scène le royaume de l'imagination tel qu'il est engendré par la production artistique.

Parce que « *The Little Kingdom of J. Franklin Payne* » est organisé, en général, chronologiquement, nous pouvons facilement retracer les stades de la métamorphose de Franklin en tant qu'artiste, mouvement qui est structuré par le texte dont les références répétitives au temps (*at first, one day, one morning, one night, one dark afternoon, one hot night, one Saturday afternoon, one darkening autumn day* parmi d'autres), qui résonnent comme le bruit d'une horloge, image récurrente dans le texte, dirigent l'action. Sa fascination pour les dessins et sa capacité à décalquer, puis à copier des objets apparaissent dès son enfance. A l'adolescence, Franklin, comme Martin Dressler, montre une certaine angoisse face aux limites et cherche à maîtriser les règles artistiques afin de les briser, et ce sentiment va influencer l'art qu'il produit en tant qu'adulte : « [T]he sense of something to be learned, of rules to be mastered and broken, stayed with him » (22).

Franklin commence sa carrière d'artiste à « *Klein's Wonder Palace* », un musée transformé en pastiche des icônes culturelles marginalisées : « *a movie theater, Madame Zola's palmist parlor, and an array of faded exhibits and curiosities* » (24). C'est là, parmi ces objets divers, que la transformation de Franklin et de son art se met en marche.

His advertising posters, in flamboyant colors, at first showed simple portraits of the Bearded Lady, or Jenny Scott the Armless Wonder, or Dee-Dee the Dog-Faced Boy, but they soon began to include perspective backgrounds and small secondary figures, arranged artfully within the total design. Backgrounds became filled with meticulous detail, the decorative titles began to include miniature fantastic creatures [...] (25)

Millhauser énonce le début de la transformation avec les mots *began* (utilisés deux fois) et *become* (utilisé une fois). Cette transformation progressive de

Franklin et de son art, qui l'amène au « Daily Crier », marque le début d'une aire du merveilleux, sentiment suggéré par le complément circonstanciel de temps, *one day*, expression qui nous rappelle le conte de fée, genre dans lequel la métamorphose est un motif important⁸⁰. Au « Daily Crier », Franklin aime osciller entre sa fenêtre et sa planche à dessin, donc entre deux cadres différents, mouvement qui suggère la complicité des deux espaces : le monde artificiel créé par Franklin et le monde extérieur « réel ». En balançant entre les deux cadres, Franklin trace un espace liminal, rempli de possibilités.

In his office on the sixth floor of the Daily Crier, Franklin's favorite piece of furniture was the high-backed oak swivel chair, which allowed him to tilt back and, with a slight pressure of one foot, swing away from his desk to the sunny window with its raised venetian blind. He liked to look across at the commercial building with its arched windows... (25)

Cette scène de bureau nous évoque le tableau *Office in a Small City* (1953) d'Edward Hopper, dans lequel nous retrouvons deux fenêtres qui encadrent la scène ainsi qu'une certaine impression du soleil qui caractérise l'extérieur de la scène millhauserienne. Cependant, d'après Bernard Brugière, cette vision d'Hopper, à l'inverse de celle de Millhauser, est plutôt oppressante : « Clonage de fenêtres, jeu de murs kafkaïens, ouvertures opaques et mensongères, rais de lumière médusante : c'est l'espace du leurre et de la prison existentielle » (*L'espace* 302). Or, pour d'autres critiques d'Hopper, cette scène exprime un certain espoir grâce aux couleurs lumineuses telles que le banc et le bleu.⁸¹

⁸⁰ Voir *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy-tales* de Donald Haase, p. 983.

⁸¹ Voir *Venturing Upon Dizzy Heights: Lectures and Essays on Philosophy, Literature and the Arts* de Bruce Ross, p. 70.



82

Ces analyses contrastées sont le produit d'un tableau qui semble affirmer des messages contradictoires en utilisant des images disparates. L'homme qui reste assis à son bureau dans le tableau de Hopper est-il un artiste ? Regarde-t-il par la fenêtre vers un horizon qui est invisible pour l'observateur ? Ou fixe-t-il son regard sur le bâtiment ancien en face de lui ? Est-il pris dans une rêverie, et regarde-t-il nulle part ou se sent-il vraiment dans une prison existentielle et regarde-t-il par la fenêtre en cherchant une sortie ? Oscillant entre la monotonie et la promesse des possibilités, ce tableau nous présente un monde semblable à celui de J. Franklin, un monde oxymoronique, rempli de répétitions variées : « inexhaustible outpouring[s] of variations on a single form » (53). La vie de Franklin semble être structurée par la répétition avec différence qui permet l'illusion du mouvement de ses dessins animés : « The sharp sense that he sometimes had of falling into a pattern was blunted by the equally sharp sense of a difference » (96). Dans son étude *Edward Hopper: Light and Dark*, Gerry Souter suggère que cet homme est un artiste d'antan, enfermé dans un monde moderne (180), comme Edward Hopper lui-même, et comme J. Franklin Payne, dont l'art

⁸² Hopper, Edward. *Office in a Small City* (1953).
http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/3720847.stm

résiste aux modes modernes tels que la couleur et le son : « Franklin knew the truth lay with the winter night: the world was silent and black-and-white » (104).

Si le royaume de J. Franklin est construit dans l'inventivité et le consumérisme américains, ces concepts s'opposent à la production soignée de l'art de notre protagoniste. La définition de l'art et sa place dans une société capitaliste, pour qui le personnage de Max fonctionne comme porte-parole, sont explorées explicitement dans ce texte.

“The art of the future is American art, and what is American art? [...] American art is efficient art—quick art. We're busy, we want something that doesn't take up too much time, something we can throw out. The art of the future is throwaway art” [...] (36)

Nous constatons un contraste explicite entre la catégorie d'art produite par J. Franklin (« gag cartoons »), art à la réputation peu sérieuse, et le perfectionnisme avec lequel Franklin l'exécute : « slowly and in loving detail » (26), contraste exprimé également par la relation entre Cora et Franklin.

Cora Vaughn played Schubert sonatas on the piano and liked to talk about the contrasting methods of Delacroix and Ingres—how could she marry someone who thrilled to the life of a seedy dime museum and spent ten hours a day drawing for the funny papers? (29)

Malgré son autocritique concernant son penchant pour les bandes dessinées, J. Franklin se montre un artiste qui a de grandes capacités et ses œuvres, qui sont le produit d'un travail sérieux, sont de véritables objets esthétiques. Ce paradoxe bouleverse les préconceptions et les définitions de l'art. Ce conte explore donc la façon dont un art de masse est transformé en objet esthétique grâce aux réflexions et révisions de l'artiste et, réciproquement, la façon dont l'artiste est transformé par la production de son art. Finalement, Franklin arrive à transformer la perception de son public sur l'art du dessin animé.

Reviews in the film trade journals did not know which to praise more, the meticulous artistry or the haunting fantasy [...] A review [...] declared that Payne's scrupulous draftsmanship in the service of the grotesque dream-vision separated his animated cartoon from the ephemeral products of the day and lifted it into the region of art. (55)

Dans notre étude, le genre du fantastique, dans lequel l'œuvre de J. Franklin Payne peut être classifié, est central à l'exploration de la production et la révision littéraire. Nous allons nous appuyer sur l'étude de Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, pour démontrer la façon dont les éléments fantastiques permettent l'autoréflexivité dans laquelle se développent les tropes de la production littéraire. Comme les métafictions, les histoires fantastiques bouleversent la tension entre les espaces « réels » et les espaces « imaginaires » en construisant un troisième espace dans lequel la fluidité de la perception peut se mouvoir : « The fantastic exists in the hinterland between the “real” and the “imaginary”, shifting the relations between them through its indeterminacy » (35).

Millhauser construit ce troisième espace, dès les premières pages du conte, en utilisant les codes du merveilleux produits par la vision de Franklin dont la focalisation est adoptée par le narrateur : « All at once [Franklin] had a marvellous idea » (16, c'est moi qui souligne). Le champ lexical du merveilleux (glowing blue sky, enchanting (14) elongated tower, brilliant (15) wonderful (17) enchanted, spell (18)) caractérise le chapitre entier, qui, malgré son atmosphère d'émerveillement, manifeste un manque flagrant. « Unlike marvelous secondary worlds, which construct alternate realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. [...] Far from filling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack, the non-seen » (Jackson 45). En effet, cet espace est caractérisé par son aspect mystérieux (« strange and unseen » (13)) et par un sentiment d'absence inexprimé : « something » (14). Ce manque est la manifestation du désir qui crée le suspense narratif.

Millhauser rend le suspense narratif littéralement : l'incipit (« the warm, blue night ») est symptomatique de la suspension esthétique (« The world was absolutely still »). Dans cette scène, J. Franklin se trouve entouré par une série de tableaux : des images paradoxales, gelées dans la chaleur bleue de la nuit, qui montrent des signes de la métamorphose imminente.

In the hot stillness Franklin took off his vest and looked again at the glass-cased clock on top of his high-backed desk. The glass door with the brass handle, the lacy clock-hands, the exposed cog wheels, the big metal key under the swinging pendulum [...] (13)

Dans cette scène figée, nous percevons un mouvement imminent, une violence cachée qui menace la tranquillité de la scène : « a sudden desire to burst through the window into the blue night sky » (12). Le pouvoir transformateur du temps est souligné par la référence détaillée à l'horloge. Le temps qui passe est évoqué par le balancier en mouvement, en acte de déplacement spatial (« the swinging pendulum » (13)), dont le bruit encourage la reconnaissance des limites et provoque donc l'envie de fuir : « the sound of time [...] the continual effort to escape something that held you back » (98). Le balancier en mouvement est aussi une allusion effrayante ; nous pensons, bien sûr, au balancier mortel d'Edgar Allen Poe dans la nouvelle « The Pit and the Pendulum »⁸³. Les multiples références à l'horloge communiquent la dissolution qui est en train de prendre place dans l'histoire ; le temps qui passe signale aussi le déroulement du récit et le mouvement du pendule (« slowly [...] back and forth » (98-99)) nous rappelle le mouvement du lecteur en train de tourner ses pages. En combinant des aspects temporels et spatiaux, le royaume de Franklin fonctionne comme un croisement des frontières du temps et de l'espace.

D'une certaine manière, Franklin arrive à échapper à cette oppression temporelle et physique en sortant de chez lui. L'extérieur de sa maison constitue un paysage verbal merveilleux et sa promenade dans la nuit est une sorte de voyage : « [H]e made his way along the peaks and valleys of his jumbled roof [...] Once he slipped on a strip of flashing, once he sat straddling a crest of roof » (18). Le lyrisme de cette atmosphère de rêverie est intensifié par un langage poétique d'extase : « he would dissolve in an exhilaration of whiteness » (17), « she had fallen asleep in the midst of an ecstatic dance » (17, c'est moi qui souligne). De retour dans son bureau, Franklin converge avec l'espace et reprend son aspect physique, indiqué par le mot tactile rippled : « the first little ache of tiredness rippled along his temples » (19). L'allitération, et plus encore le polyptote, dans la phrase finale de ce chapitre, « began to beat softly with the beat of his blood » (19), énonce la convergence entre le spatial et le temporel : le rythme du pouls fait écho au rythme régulier de l'horloge et ainsi à la convergence de J. Franklin avec son espace. « [O]ur bodies are partly our own, and partly

⁸³ « [I]n « The Pit and the Pendulum, » the pit is clearly Space and the pendulum Time. » (Limon 109).

owned by the objects we see » (24) nous explique James Elkins. Le corps communique avec l'espace, et il peut ressentir à l'intérieur des formes et événements du monde extérieur, un phénomène que Robert Vischer a appelé *Einfühlung* ou empathie. « Vischer noticed how the body “swells” when it enters a wide hall and how it “sways” even in imagination, when it sees wind blowing in a tree » (Elkins 24). Cette empathie marque la genèse de la transformation de J. Franklin au début du récit où le personnage semble reconnaître une lien entre lui-même et son environnement : « the familiar, strange clock, the glowing sky, the mysterious hour, all seemed connected with something inside him that was about to burst » (13-14).

L'environnement de J. Franklin subit également des transformations. Le jardin, vu au travers de la fenêtre qui nous rappelle un cadre narratif, est transformé en tableau : une table d'enfant avec des jouets « half in light and half in shade » (15), image de la transition entre la lumière et l'obscurité, « réalité » et imagination, espace qui engendre la liminalité du fantastique. Cette image figée annonce la photo qui apparaît dans le deuxième chapitre : « black was nothing, and white was nothing too, but in between—in between was the whole world » (21). Ici, la photo est une métaphore autoréflexive de l'écriture. En effet, l'enfance de J. Franklin est marquée par la photographie qu'il associe à son père. Le développement effectué par un photographe provoque la métamorphose :

The paper was blank, but as [Franklin] watched, tense with expectation, he became aware of a slight motion on the paper, as if something was rising to the surface, and from the depths of whiteness the picture would begin to emerge-- an edge here, a gray bit there, a ghostly arm reaching out of a shirt sleeve. More and more the darkness rose up out of the white, faster and faster, a great bursting forth of life [...] (21)

La photographie incarne ainsi l'interaction du blanc du papier et du noir de l'encre et le pouvoir qu'ont les mots à construire des mondes. La notion de « in between » suggère une phase de transition et est donc indicative de la métamorphose perpétuelle qui caractérise l'expression de l'expérience. L'intérêt de la photographie provient de la métamorphose qu'elle subit (« the sudden emergence of life from the whiteness of the paper »), son mouvement entre deux domaines, et

non pas de la photo elle-même. Le moment esthétique est la transformation en soi, l'acte de devenir, sensation que le jeune Franklin associe avec ses propres créations : « [Franklin] felt the same excitement when he drew on white paper with crayon or pencil » (21-22). C'est en effet son empathie développée qui fait de J. Franklin un artiste d'exception, artiste qui réussit à transcrire ses sensations dans un médium qu'il peut partager avec un lecteur. « In his childhood home [...] Franklin had lain very still, listening to the secret life of the house, and twenty years later he had put it all in a Sunday color strip » (16).

La métamorphose de Franklin, qu'il vit au travers de son art, est symptomatique de l'ennui que nous associons aux artistes et entrepreneurs millhauseriens. Cet ennui se manifeste dans ses dessins.

[Franklin] felt the need to escape from the constriction of physical things into a world entirely of his own devising; but when he had entered a world of four black lines, which he broke apart and reassembled in any way that he liked, so that his impish monkey seemed the very expression of his longing to break free of some inner constraint, then he felt a craving for the lines and shadows of the actual world, as if the imaginary world threatened to carry him off [...]
(39).

Bien que Franklin cherche à transgresser les limites restrictives du monde concret en entrant dans un monde de lignes noires de dessins, il est troublé par la fluidité et le manque de stabilité du monde imaginaire. « Presenting that which cannot be, but is, fantasy exposes culture's definitions of that which can be: it traces the limits of its epistemological and ontological frame » (Jackson 23). J. Franklin se méfie de sa propre violation des limites dans un art dont les possibilités transformatrices font peur.

Si J. Franklin se méfie des transformations que son art peut effectuer sur le monde, l'expérience qu'il cherche à capturer par son art est, à son tour, transformée par sa traduction en objet esthétique et, par conséquent, Franklin est pris dans un espace de révision interminable. Ses dessins sont révélateurs de cette révision incessante: « [H]is own backgrounds were continuously changing in small ways—his dime museum was alive in all its parts, and in the climactic sequence an entire hall [...] was going to come alive » (46, c'est moi qui souligne). Nous notons plusieurs références à son insatisfaction vis-à-vis de son œuvre, et de

son envie perpétuelle d'améliorer sa représentation : « Franklin, bothered by the subway sequence, did it over again » (78) », « Franklin was pleased with the episode in the nightmare subway [...] though he was now bothered by the transformation in the candy store » (89), « He found Toys at Midnight interesting enough [but] [...] noted several flaws » (90). D'un point de vue psychologique, les dessins de Franklin dévoilent des préoccupations subconscientes à propos d'un art qui, lui, devient progressivement plus menaçant : « The new strip [...] showed a boy who drew his own world, which he then entered; the world turned more and more threatening until, at the climactic moment, Harvey took out his pen and devised his own escape » (49). Ces révisions rigoureuses menacent J. Franklin :

The early lunar landscapes [...] were coming along slowly [...] The strain of an immense task requiring rigorous concentration, the sense of some menace lying in wait for him if he should relax his will for one second [...] began to tell on Franklin's health, and by midwinter he fell sick. (103)

La tension entre la quête d'une esthétique de perfection, qui est un désir irréalisable, et le désir pour la fin et donc le soulagement de ce désir (la tension, en effet, entre le plaisir de la création esthétique et la douleur de l'effort artistique), tient le récit en stase.

Dans le royaume de Franklin, le monde de l'artifice commence son annihilation du monde « réel ». Franklin voit les flocons de neige comme des objets d'art : « a fall of jewels, a delirium of hexagons—clearly the work of a master animator » (53). Comme nous l'avons déjà remarqué, l'évanouissement des frontières entre le monde physique « réel » et le monde de l'artifice est souvent représenté par la neige dans la fiction de Millhauser. Nous retrouvons, ici, un écho à sa nouvelle « Snowmen » dans laquelle les statues de neige deviennent de plus en plus merveilleuses. Dans « The Little Kingdom of J. Franklin Payne » la neige est utilisée comme métaphore du blanc du papier, des possibilités artistiques que la feuille blanche représente. Un parallèle entre le noir et blanc du monde tangible (« the black-and-white winter, in the silent tower high over the house ») et le noir et blanc du monde silencieux de la fiction de Franklin est établi. Si la simplicité du monde silencieux en noir et blanc de Franklin nous évoque la fiction, c'est aussi une évocation de l'art du passé, sans couleur et sans

son. Bien qu'il existe, dans le texte, un sentiment d'angoisse concernant la place de cet art « démodé » dans un monde moderne, nous notons également un certain émerveillement face à cet art qui peut rendre l'impossible possible.

He sank back into his black-and-white world, his immobile world of inanimate drawings that had been granted the secret of motion, his death world with its hidden gift of life. But that life was a deeply ambiguous life, a conjurer's trick [...] The animated cartoon was nothing but the poetry of the impossible [...] For this willful violation of the actual, while it was an intoxicating release from the constriction of things, was at the same time nothing but a delusion, an attempt to outwit mortality. As such it was doomed to failure. And yet it was desperately important to smash through the actual, to unhinge the universe and let the impossible stream in [...] (107)

L'envie de se libérer des cadres, de transcender la solidité du monde physique, est une transgression qui est par nature destructrice et violente. En effet, la violence et l'horreur commencent à envahir ces deux mondes merveilleux : la « réalité » de Franklin et son monde fictif. Dans un premier temps, son monde « réel » se remplit d'images de corps mutilés : « the new snowmen that had sprung up overnight or the old ones that had been stricken with disease and lay cracked apart » (54). L'horreur et la notion que cette horreur est le résultat d'une transformation de sa perception sont mises en abyme dans les bandes dessinées que crée Franklin :

In Dime Museum Days he had introduced his girl into a strange world of scrupulously drawn settings and realistic freaks, both of which gradually assumed the distortion of a nightmare. The girl herself remained a visitor from the sane, outside world. In Toys at Midnight the protagonist was a doll who magically came into life and would herself undergo a series of physical transformations that called for continually changing perspectives. (72)

Ces transformations permanentes marquent le désir impossible de J. Franklin de rendre concret son monde imaginaire, qui est fondamentalement fluide, l'empêchant d'accéder à une stabilité réconfortante mais finalement illusoire. Ainsi Franklin, comme Martin Dressler, oscille entre un mouvement vers l'avenir et un attachement au passé, « casting one eye boldly toward the realm of

animation that had not yet come into being and the other eye back to the comfort and stability of a vanished past » (91).

Sa quête de satisfaction artistique est complexifiée par son désir qui est une absence, et donc quelque chose qui résiste à l'expression. « His funny drawings were his path to a necessary place—a place that could never be expressed in words or pictures but that somehow was vital to the center of things » (29, c'est moi qui souligne). Son expérience est évocatrice du *tactus intimus*, l'expérience sensuelle, qui porte un autre nom plus pertinent à notre analyse : la douleur. Dans *Pictures of Bodies: Pain and Metamorphosis* de James Elkins, le mot douleur est utilisé pour exprimer, non pas uniquement la sensation de mal-être, mais aussi la reconnaissance de toute sensation. « Pain [...] the nonverbal experience of sensation as opposed to the cognized memory or analysis or name of sensation » (Elkins 22). Elkins considère la douleur et la métamorphose comme deux pôles opposés, deux notions qui représentent la division entre respectivement le corps et l'esprit, la différence entre la sensation et le sens. « I want to avoid calling the opposite of pain “thought” or “meaning” because I do not know how to place the moments when language begins to be attached to objects of experience » (25). L'intersection de l'expérience et de l'énoncé est un espace liminal fuyant. Transformer la sensation en sens est le travail de l'artiste, et l'art de J. Franklin attire l'attention sur la difficulté de traduire une sensation, qui est nécessairement éphémère, en objet concret. La violence de la littérature fantastique est une expression de ce mouvement, entre sensations et sens.

The fantastic problematizes representation of the “real” [...] in terms of linguistic competence [...] By foregrounding its own signifying practice, the fantastic begins to betray its version of the “real” as a relative one which can only deform and transform experience.” (Jackson 84, c'est moi qui souligne)

Ainsi la représentation est, par sa nature, une pratique déformatrice et transformatrice. Pour cette raison, les métamorphoses qui se manifestent comme produit de l'effort de Franklin pour rendre tangible sa vision esthétique sont, non seulement incessantes, mais aussi progressivement plus violentes. Nous retrouvons cette violence dans les œuvres de Franklin : « the episodes of metamorphosis multiplied, becoming more dangerous, more sinister » (109). Le

motif du rêve (dream, dream ease, dreaming, dream-freedom, dreamily) qui se prête à la suspension du temps et de l'espace, se prête aussi à l'aspect secret de l'art de Franklin, « his secret, exhilarating project » (14). « L'invention toute personnelle, qui n'existe que pour l'inventeur et ne peut être perçue par son entourage, c'est le rêve » (Herbaut 234). De cette manière, la production artistique de Franklin engendre la problématique de la réception : sans audience ou lecteur approprié, l'art de Franklin et ainsi Franklin comme artiste cessent d'exister.

« Fantasy is preoccupied with limits, with limiting categories, and with their projected dissolution » (Jackson 48). Millhauser littéralise cette projection fantastique : projeter son dessin animé est la meilleure façon pour J. Franklin de partager son art. La dernière scène du texte, dans laquelle J. Franklin projette son dessin animé, suggère la dissolution de Franklin pour qui, comme pour ses personnages animés, la fin arrive : « He could feel the silent excitement in the room. The end was coming » (114). Dans cette dernière scène le passé, (symbolisé par l'arrivée du père et de la mère décédés de Franklin), et le présent (symbolisé par la présence sous forme de fantômes de Max et Cora) s'unissent, brisant la tension qui fait fonctionner le suspense narratif. Rosemary Jackson nous affirme que le désir ne peut pas exister sans un manque : « Closing this gap creates a vertiginous effect of language erasing itself in its impossible realization of desire » (Jackson 75). Le personnage de bande dessinée s'efface : « he began to erase himself [...] until there was only a white, blank world on which the words THE END swiftly wrote themselves » (115). L'artiste et le texte s'épuisent dans la représentation.

Millhauser nous laisse avec l'impression que la passion de J. Franklin, tout comme J. Franklin lui-même, s'épuise en vain, sans trouver un public approprié avec qui il peut partager son art. Si la passion (le penchant et la souffrance) de l'art est au centre du récit, ceci a pour effet de souligner l'importance de la compassion dans l'expérience esthétique, un sentiment tellement important dans la réalisation de l'objet artistique que J. Franklin est poussé à inventer un public implicite mais finalement absent. Le rôle du public ou du lecteur est essentiel dans la communication et la métamorphose artistique, idée que les nouvelles telles que « The Knife Thrower » et « Eisenheim the Illusionist » démontreront.

C. Médisances et métamorphoses dans « The Knife Thrower »

Le spectateur est au centre de la réalisation de l'objet esthétique et aussi le sujet de la métamorphose littéraire dans la nouvelle « The Knife Thrower », conte éponyme du recueil. Au cœur du récit se trouve la relation de complicité entre l'artiste et le spectateur, et les implications sociales qu'une telle interaction suggère. Si l'art de Hensch, le lanceur de couteaux, est un art douteux, il prospère grâce à sa capacité à faire se manifester les désirs les plus troublants de son audience, à les pénétrer et à les toucher, au sens propre comme au sens figuré.

L'emblème du lecteur ici est le public, figure qui met en œuvre une tripartition de la structuration du sens : texte, contexte, et lecteur. Le texte de Millhauser souligne la transformation qu'apporte le spectateur/lecteur au texte, en encadrant la performance de Hensch par un espace métatextuel, qui change l'expérience même du spectacle. Le récit commence avec l'anticipation du spectacle : « [I]f Hensch was an acknowledged master of his art about which we knew very little, it was also true that he bore with him certain disturbing rumors » (9). Ainsi l'expérience du spectacle, pour le narrateur comme pour le lecteur, va être influencée par ces rumeurs. De la même manière, les réactions des spectateurs post-spectacle le modifient. En effet, les justifications de l'art de Hensch que nous offre le narrateur transforment, au moins en partie, la violence du numéro final en fiction : [T]he final act had probably been a setup, the girl had probably leaped smiling to her feet as soon as the curtain closed » (24). De cette manière, le spectateur (ou lecteur) transforme le système de décodage et ainsi remodèle l'objet esthétique.

Ce conte est révélateur de la nature sociale de l'idéologie et du pouvoir transformateur immense qu'exercent les personnes qui arrivent à forcer les autres à remettre en question leur propre assimilation des idéologies culturelles. La voix narrative collective marquée par le pronom *we* souligne la forte présence d'une conscience collective. Steven Millhauser affirme que le pronom *we* porte une signification morale plus importante qu'une narration racontée du point de vue d'un narrateur singulier, et par conséquent, les problématiques abordées dans le récit sont publiques, sociales et même politiques :

What interests me about the “we” is something quite different. What interests me is the way moral indecisiveness or questioning may be given more weight or significance by attaching itself to a multiple being. A single narrator might have multiple interpretations of an event, or might try to evade moral choice in numerous ways, but the same kind of uncertainty in an entire community becomes public, societal, even political, and carries a different weight. (Millhauser, *Transatlantica* (2003))

« When we learned that Hensch, the knife thrower, was stopping at our town for a single performance at eight o'clock on Saturday night, we hesitated, wondering what we felt » (9). L'hésitation collective devient l'hésitation du lecteur dans une lecture ralentie par des multiples virgules dès cette première phrase du conte. Par la suite Millhauser expose la nature collective de toute expression en établissant une voix qui est simultanément collective et individuelle, un effet qui est créé notamment par le contraste syntagmatique entre *we* et *everyone* : « Of course we knew his name. Everyone knew his name » (9). Ainsi la voix narrative oscille entre deux sujets : *we* dans lequel elle s'inclut explicitement, et *everyone* qui fait référence au groupe. « A person is a place of intersecting roles, forces, languages, none of which belong to him alone, all of which are interpersonal [...] My language is not mine, just as my unconscious is not mine; it is a set of processes and possibilities » (Suleiman 56). Toute expression d'expérience est donc à la fois personnelle et sociale.

Hensch est beaucoup plus qu'un lanceur de couteaux, c'est un maître de la transformation. Il transforme un spectacle de cirque en performance artistique, en manipulant les codes qui dirigent la façon dont on le lit, et en le vidant de sa fonction acceptée et acceptable : « He had introduced into the chaste discipline of knife-throwing the idea of the artful wound, the mark of blood that was the mark of the master » (10). L'esthétique de cet art dépend de sa violence et de son érotisme, association paradoxale qui évoque l'image du vampire. Les sentiments vis-à-vis du vampire oscillent entre l'admiration et l'horreur, l'attraction et la répulsion, une tendance que la voix narrative énonce. « Among his followers there were many, young women especially, who longed to be wounded by the master and bear his scar proudly » (11). Joel Malrieu dans son étude *Le Fantastique*, note qu'« un étrange rapport d'attraction et de répulsion [...] s'installe très vite entre le personnage et le phénomène » (100) ; l'art de Hensch déclenche une

fluctuation entre les désirs personnels, l'attrance vers la transgression, et le devoir public, la nécessité de propager la stabilité, tension que la voix narrative ne cesse d'exprimer : « For if rumors of this kind were disturbing to us, if they prevented us from celebrating Hensch's arrival with innocent delight, we nevertheless acknowledged that without such dubious enticements we'd have been unlikely to attend the performance at all » (10).

Bien que les numéros subissent une transformation apparente, devenant progressivement plus dangereux, la voix narrative profite de la frontière entre la scène et l'auditoire pour excuser son plaisir coupable ; et loin de satisfaire les désirs latents (« secret impatience » (14), « promise of danger » (21), « deepest attention » (23)) les œuvres de Hensch servent à définir un manque indéfinissable, un manque qui est évocateur de la théorie de Freud avancée dans son étude *Au-delà du principe de plaisir* (1920) : le désir d'arriver à un stade inorganique, le désir de la mort. Tout commence par le meurtre d'un papillon dont l'impuissant battement d'ailes est étouffé par les applaudissements d'un public non pas troublé par le spectacle, mais enchanté : « There was something we hadn't seen before, or even imagined we might see, something worth remembering » (13). Cet enchantement est fortement influencé par le contrat de la suspension consentie de l'incrédulité entre les spectateurs et le spectacle. La nature transgressive de la performance est juxtaposée à une esthétique appliquée que l'auditoire ne manque pas de percevoir :

The pale yellow hair, the spangled cloth, the pale skin touched here and there with shadow, all this gave her the remote, enclosed look of a work of art, while at the same time it lent her a kind of cool voluptuousness, for the metallic glitter of her costume seemed to draw attention to the bareness of her skin, disturbingly unhidden, dangerously white and cool and soft. (15)

La séduction fait partie de l'attrance esthétique ; dans le paragraphe cité ci-dessus, la voix est visiblement séduite par la beauté et la sensualité du spectacle, évidente par l'expression d'un contact tactile imaginaire (cool and soft skin). Le regard, dans sa contemplation, fragmente l'assistante devenue œuvre d'art « teeth [...] lips [...] trachea [...] skin [...] throat [...] hips ». Une association métonymique étrange entre l'assistante et la pomme qu'elle tient entre ses dents

accentue l'atmosphère meurtrière du spectacle : « Hensch took careful aim and flung the knife through the heart of the apple » (16).

Millhauser (ou Hensch ?) établit et détruit des oppositions qui ont pour effet de mettre en œuvre une transgression. Le codage est évident : Hensch habillé de noir, signe de la contamination, contraste avec son assistante habillée de blanc, symbole de la pureté. Hensch, parodie du vampire, blesse son assistante au cou et, comme le code l'exige, la blessure de Hensch infecte l'assistante qui est maintenant habillée en noir. Etant donné que le symbolisme est esthétique et accessible, le public reconnaît une certaine distance formelle et l'exploite : « She was wounded but well, or well-wounded ; and we didn't know whether we were applauding her wellness or her wound, or the touch of the master who had crossed the line, who had carried us, safely, it appeared, into the realm of forbidden things » (17). L'antimétabole dans la première phrase trahit la manière dont le public révisé ses impressions, transformant la violence de l'acte en objet esthétique. « The vampire, like the dream, can provide a representation of sexual liberation in extremis, indulgence to the point of death » (Punter 119). Les numéros deviennent encore plus violents et plus explicitement sexuels. Ainsi, la performance s'étend vers le public et la barrière entre spectateur et performance est détruite.

Hensch took up the knife and threw; some heard the sharp gasp of the boy, others a thin cry. In the whiteness of the light we saw the knife handle at the center of his bloody palm. Some said that at the moment the knife struck, the boy's shocked face shone with an intense, almost painful joy. (21)

Perverse à la limite de la pornographie, cette perte de virginité métaphorique va marquer la pénétration de Hensch dans la conscience collective : « No one made a sound » (21).

La performance de Hensch va se terminer avec la mort (réelle ? simulée ?) d'une jeune fille du public (ou d'une actrice ?). Bien que les spectateurs profitent de la barrière fragile entre la scène et l'auditoire, et justifient le spectacle de Hensch en appuyant sur la nature fictive de la performance, ils sont, quand même, tous affectés et marqués par Hensch et par l'incapacité à concevoir le bouleversement engendré par son art transgressif. « Would any of us be safe? The

more we thought about it, the more uneasy we became, and in the nights that followed, when we woke from troubling dreams, we remembered the travelling knife thrower with agitation and dismay » (24) La marque métaphorique de Hensch est assez puissante pour effectuer des transformations interminables, tel un virus qui se propage : la blessure ouverte mais intangible de l'art et de la fiction.

D. An unreasonable body. Nonetheless lovely » : Les spectres scandaleux d'Eisenheim

Les possibilités de la représentation artistique sont revisitées dans « Eisenheim the Illusionist », la dernière nouvelle du recueil *The Barnum Museum*.

Art begins in the back rooms of concealed memory, old sensations and hidden feelings. But what starts as impalpable motion is altered by the artist into something material in time and space. (Edel 14)

Cette définition de l'art est incarnée par le personnage d'Eisenheim, artiste qui fait se matérialiser les objets qui étaient auparavant absents. L'illusion appartient au thème de la magie et ce texte est donc, évidemment, fantastique, une classification que l'art même d'Eisenheim semble exprimer.

The fantastic derives from the Late Latin phantasticus [Latin *fantasticus*], which is from the Greek *phantasia*, meaning to make visible or manifest. In this general sense, all imaginary activity is fantastic, all literary works are fantasies. (Jackson 13)

Ainsi un illusionniste est un auteur de fiction ; le spectateur de l'illusion est un lecteur. « Chacun de nous se fait [...] simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion » (Maupassant Pierre et Jean 13). Le lien entre les histoires fictives et les illusions, leur pouvoir de faire vivre les rêves et de combler les manques créés par la déception de la « réalité », est exprimé explicitement dès le début du récit. « Stories, like conjuring tricks, are invented because history is inadequate to our

dreams » (217). Métaphoriquement, l'illusion, comme le texte fictif d'ailleurs, avec sa capacité d'altérer la perception, est une sorte de magie. Depuis longtemps, la magie existe comme signe ou symbole de la métamorphose dangereuse. « In medieval eschatology, metamorphosis by almost any process belongs to the devil's party; devils and their servants, witches, are monstrously hybrid themselves in form, and control magic processes of mutation » (Warner 35-36). Dans le texte de Millhauser, la magie se manifeste comme un art transgressif, et donc dangereux : « the art of magic flourished [...] as if the tottering Empire were revealing through the medium of its magicians its secret desire for annihilation » (214). Comme nous l'avons déjà remarqué dans la nouvelle « The Little Kingdom of J. Franklin Payne », la stabilité est de courte durée, un simple point de départ pour une série de transformations.

La métamorphose se manifeste sur plusieurs niveaux dans ce conte : la progression de la complexité des tours de magie est une métamorphose, mais il y a aussi la métamorphose du personnage principal, la métamorphose du spectateur, et enfin la métamorphose de l'histoire dans le déroulement narratif. La métamorphose du personnage principal est liée de près aux tours qu'il réalise. La nature insidieuse de l'élément qui provoque la transformation est explicite : « Who can unravel the mystery of a passion that infects an entire life » (217, c'est moi qui souligne). Cette passion s'achèvera avec la dissolution de l'artiste (« the unthinkable final act [...] to unknit the threads of his being » (236)), métaphore de l'effacement de l'auteur au moment de la réception de l'œuvre, phénomène qui fait écho à l'effacement du spectacle final (« vanishing in a blur, erasing the blackness itself » (115)) dans « The Little Kingdom of J. Franklin Payne ».

Comme J. Franklin et Hensch, Eisenheim est un artiste hors norme, et il transforme la magie, auparavant considérée comme une pratique douteuse, en art sérieux. Il faut noter que Eisenheim porte le titre d'illusionniste, et non pas de magicien. La première définition du mot illusion est « Interprétation erronée d'une donnée sensorielle » (Larousse). En effet c'est au niveau de la réception (l'interprétation), et donc du lecteur, que l'illusion existe. Une illusion, en tant qu'interprétation, est un véritable objet organique. Roman Ingarden nous affirme que la concrétisation de la lecture constitue le lien entre le lecteur et l'œuvre et apparaît quand le lecteur approche le texte (cité dans Hutcheon (Narrative) 146).

Cependant, l'illusion est également un produit de la tromperie : « Illusionnisme 1. Art de tromper le regard du spectateur par dextérité manuelle ou truquage » (Larousse), définition qui implique l'artiste lui-même. Il est donc juste d'affirmer que l'illusion est le produit de l'interaction entre l'œuvre et le lecteur, une communication qui fonctionne grâce aux codes préétablis, et donc lisibles par l'auditoire en question. Ce code est inséré dans les premiers tours d'Eisenheim : des illusions qui sont divertissantes mais finalement décodables (Ponce « A Game » 99).

Même en se complexifiant graduellement, (Millhauser insiste sur la transformation lente en utilisant l'adverbe *gradually* plusieurs fois dans le récit : « Abramowitz gradually shifted his attention more and more fully to magic » (218), « the white canvas gradually and mysteriously gave birth to a brighter and brighter painting » (219), « Eisenheim gradually came to be acknowledged as the foremost magician of his day » (221, c'est moi qui souligne)), les tours d'Eisenheim respectent la frontière stricte entre le « réel » et l'immatériel. Ces tours progressent de la simple réflexion à la manifestation d'un double. En se déguisant, Eisenheim devient quelqu'un d'autre et va rentrer en compétition avec lui-même : « The great master of illusion, who himself had been his own greatest rival and had at the end unmasked himself » (225). L'illusion du double d'Eisenheim marquera une sorte d'apex, suivie par la stagnation artistique, puis la dissolution. « Mirror and doubling actually provide technical escape for the writer, permitting Millhauser to “disappear” Eisenheim, to change the brooding flamboyant showman » (Kinzie 139). Eisenheim disparaîtra, et avec lui, les codes fixes de l'illusion, et donc de la littérature. Sa réapparition « On January 1, 1901 » (226) est marquée par des transformations physiques (« The Master wore a plain dark suit and had shaved off his beard » (226)) ainsi que par des transformations de son art. « The radical simplification was not only esthetic: it meant the refusal of certain kinds of mechanical aid, the elimination of certain effects » (227) ; Eisenheim refuse d'obéir aux codes préétablis. Le spectacle d'Eisenheim est un art dans lequel le plaisir esthétique réside, non pas dans la tangibilité de l'objet fini, mais dans la contemplation du processus de la manifestation de l'objet artistique. Ce processus est, en lui-même, une métamorphose, et les actes d'Eisenheim sont désormais des œuvres. Ces réalisations sont de plus en plus

grandes et complexes : « a small box, about the size of a jewelbox » (227) ; « a sphere and a wand » (228) ; « the head and shoulders of a young woman » (229). En devenant progressivement plus complexes les tours deviennent, par conséquent, plus troublants : « the troubled heart of magic, which yearned beyond the constricting world of ingenuity and artifice toward the dark realm of transgression » (229). Les manifestations d'Eisenheim montrent la nature illusoire de la frontière entre artiste et public qui devient progressivement plus vulnérable (Ponce « A Game »100). Le spectateur ne regarde plus passivement, il participe aux réalisations des illusions : « A disturbance took place in the audience [...] At first there were sharp whispers, and angry hushes, and suddenly a woman began to rise and then leaned violently away as a child rose from the aisle seat beside her » (234). Cet épisode illustre ce que Linda Hutcheon nous affirme : « The act of reading is no longer safe, comfortable, unproblematic » (Narrative) 99).

Les débats qui entourent les œuvres d'Eisenheim sont métafictionnels et rejoignent les réflexions philosophiques sur le pouvoir de la fiction. La peur du pouvoir métamorphique de l'art est mise en relief. « Art and life constituted one such distinction; illusion and reality, another. Eisenheim deliberately crossed boundaries and therefore disturbed the essence of things » (235). Le lecteur est amené à considérer que le vrai talent d'Eisenheim est sa capacité à transformer la façon dont son auditoire perçoit sa « réalité » : « the persistence of his illusions in the minds of his audience, who can no longer take reality for granted » (Ponce « A Game »102). Rosemary Jackson nous confirme que c'est un effet le rôle de la littérature fantastique : « [Fantasy] disturb[s] the "rules" of artistic representation and literature's reproduction of the "real" » (14). Le glissement impliqué entre le monde réel et l'artifice signale l'instabilité de ce que nous identifions comme la « réalité », et par sa nature est un produit de l'espace qui se manifeste entre le mot et le sens de celui-ci. Cette exploration linguistique (comme nous l'avons déjà remarqué dans notre étude de « The Knife Thrower ») est donc fortement sociale et politique : « For where would the Empire be, once the idea of boundaries became blurred and uncertain? » (235).

Le cœur troublé de l'artiste magicien qui cherche à briser les limites qui immobilisent l'expression de sa vision esthétique va nécessairement vers l'autodestruction : « Wavering, slowly fading, he stood dark and unmoving there »

(236). L'art a un potentiel violent, y compris la capacité à détruire l'artiste : « Some said that Eisenheim had created an illusory Eisenheim from the first day of the new century; others said that the Master had gradually grown illusory from trafficking with illusions » (237). En même temps, l'illusion d'Eisenheim reste dans la conscience collective : « [a] persistent guardian of resistance and possibility beyond the prevailing narratives of the state and its history » (Ponce « A Game »¹⁰²). La métamorphose d'Eisenheim le personnage est concomitante avec la métamorphose du texte de Millhauser. « The Master had passed safely out of the crumbling order of history into the indestructible realm of mystery and dream » (237) de la même manière que le texte de « Eisenheim the Illusionist », en s'achevant, passe aussi, pour le lecteur, dans l'espace impalpable de l'imagination.

Millhauser explore le pouvoir de la fiction en dévoilant le côté parfois macabre et potentiellement dangereux de la transformation qui est issue de la relation turbulente entre artiste, texte et lecteur. Toutefois, la fiction de Millhauser est remarquable par sa double nature : si Millhauser explore la nature destructrice de la langue, il ne néglige pas l'exploration de son pouvoir créatif.

E. « The Sepia Postcard » : ré-vision gothique

Rêver, s'échapper, changer de perspective, voilà les envies qu'exprime le narrateur de la nouvelle « The Sepia Postcard » tirée du recueil *The Barnum Museum*, histoire qui nous amène dans un voyage de réflexion et de production littéraire ; un voyage où le narrateur et le lecteur ne font qu'un. Chargé de références abondantes à l'écriture, à la lecture, et aux fenêtres, symboles du cadre esthétique, le texte emprunte au domaine des arts de masse une carte postale qu'il transforme en métaphore de la lecture afin de tracer les bordures fragiles qui encadrent l'expérience de la fiction.

La relation entre livre et lecteur est une histoire d'amour :

Like all love stories, it is hard to say where or why it began. Suffice it to say that something happened, a connection was made. In this instance the affair

probably began in a book store. Why do we ever pick a book off the shelf?
What prompts us to open, for the first time, an unknown work by an
unknown author? (Paul Kincaid)

Commençons cette histoire d'amour avec le départ en vacances de notre narrateur, un amant déçu qui cherche à s'éclipser en partant tout seul vers le village de Broome, afin de se cacher dans un cadre différent. « I needed the cleansing air, the purifying otherness, of Broome » (93). L'altérité dont le narrateur parle est une expression de la pluralité du soi ; sa découverte d'un paysage différent fonctionne comme un cadre, au sens figuratif comme au sens littéral (ou littéraire), dans lequel ses désirs refoulés peuvent s'exprimer. Comme la nouvelle « The Mezzotint »⁸⁴ de M. R. James, dont « The Sepia Postcard » extrait la base de l'intrigue, le texte de Millhauser se développe à la façon du fantastique. Cependant, Millhauser fusionne les codes du fantastique avec ceux du réalisme, ce qui a pour effet d'attirer l'attention du lecteur sur le langage, et sur la production linguistique.

Ce texte est ancré dans un réalisme poussé à l'extrême, vers l'ultra-réalisme dont parle Marc Chénétier, effort d'énonciation exhaustif jusqu'à l'épuisement ; « sur toute page scrupuleusement imaginée, l'œil se fie au scrupule, oublie l'imaginé » (Chénétier, *La précision*, 116). Le lieu dans lequel l'intrigue se déroule est introduit par la description d'une brochure, et l'intermédialité sert ici à mettre en abyme la description littéraire : « The brochure had shown sunny red-and-white buoys lying against piles of slatted lobster pots, with brilliant blue water beyond » (93). L'artificialité de la production verbale résonne avec l'allitération en b (brilliant blue water beyond) qui lie la description poétique à la forme de la brochure. Les détails s'empilent, jusqu'à prendre la forme d'une liste, technique à double utilité qui révèle l'envie de l'artiste de s'appropriier le monde, tout en exposant la façon dont notre expérience du monde est une lecture incessante. Ainsi ce narrateur devient également lecteur, un double rôle qu'il joue

⁸⁴ Publiée en 1904, cette histoire de fantôme parle d'une gravure noire dont la scène révèle au fur et à mesure une figure qui s'approche d'une maison. La gravure, en se transformant, raconte l'histoire d'un vol d'enfant. Comme M. R. James avant lui, Millhauser fusionne l'art verbal et non-verbal afin d'explorer la façon dont le suspense littéraire repose sur la relation entre la stase et le mouvement. « The mezzotint is both still like a photograph and also like a slow film, in a state of movement » (Higgott 250).

clairement. Millhauser rend le lecteur sensible à la nature fictive du texte en dévoilant l'artificialité des lieux de ce dernier. Le nom des lieux PLUMBSHAW'S RARE BOOKS et OCEAN GABLES est composé entièrement de petites capitales, et ainsi, est mis à part visuellement du reste du texte. La divergence des caractères perturbe la lecture et provoque une rupture du réalisme auparavant engendré par la description. Situés sur le brouillement des zones génériques, ces deux lieux incarnent le troisième espace dont Millhauser parle dans son interview avec Jim Shepherd (2003) :

What interests me [...] is the place where the familiar begins to turn strange. When things cease to be themselves, when they begin to turn into something else, which has no name—that is a region I'm always drawn to.

C'est dans cette région sans nom, espace entre le familier et l'étrange, que le narrateur cherche à fuir les banalités qui l'entourent : « The expression struck me: how on earth. Was it possible I needed some other place? » (105). Les deux espaces qui engendrent la fiction sont intimement liés à la figure de la fenêtre, mot qui apparaît dix-huit fois dans ce texte pour esquisser les cadres textuels. Les fenêtres, tout comme des cadres artistiques, fonctionnent comme des frontières entre l'intérieur et l'extérieur, frontières qui sont néanmoins construites, fragiles, franchissables.

Notre narrateur/auteur est un écrivain rigoureux et son attention au langage est soutenue: « the city stifling, my nerves stretched taut; life was a foul farce with predictable punchlines » (93). En énonçant l'artificialité banale de la vie, il adopte lui-même la rigidité de la forme : allitérations et constructions parallèles. La mise en œuvre de ses contours et de son expérience est exposée aux révisions systématiques : « I slept well, not well, but well enough ». Cette épanorthose traduit une reconsidération de la production linguistique. Les parenthèses servent à ajouter les détails dans le fouillis d'une description soigneusement travaillée : « the rockers on the porch, the old brass chandelier over the mahogany dining table, the square stairpost with its dark globe, the carpeted creaking stairs, the framed engraving on the landing (a little girl in a bonnet embracing a Saint Bernard), the ruffled pink bedspread » (94, c'est moi qui souligne). Les figures de style redondantes (« Rain lashed the windows—hammer blows of rain »)

suggèrent une certaine angoisse concernant le caractère exhaustif de la description.

Pour sa part, le lecteur est toujours conscient qu'avant de communiquer ses expériences, le narrateur/auteur doit, à son tour, les lire. Le récit est chargé de références à la communication écrite : « The brochure had shown » (93) ; « the lamplit sign [...] said » (94) ; « flashlight pens that said BROOME » (95) ; « a rack of comic postcard, one of which bore a legend » (96) ; « empty cardboard cylinders bearing the words » (96) ; « Some [postcards] bore postmarks and messages in ink » (99, c'est moi qui souligne). Dans cette ville remplie de textes, le narrateur ne cesse de lire « it was difficult to read her expression » (102), « I got in bed and lay reading » (104), « There was no possibility of misreading their expressions » (107, c'est moi qui souligne). Nous retrouvons des livres (le mot book est utilisé près de vingt fois dans le texte) et des lecteurs (une femme qui lit dans le restaurant, et le gérant de l'hôtel qui lit le journal au salon, par exemple) partout. Les couples qui doivent se loger dans cet hôtel à Broome en pleine saison sont remplacés par des couples de textes et de lecteurs dans une étrange histoire d'amour.

Millhauser [...] imagines the imagination as a junk shop with a warren of rooms, one chamber linked to another without any reason except the bewildering reason of the heart. The shop's seeming confusion reminds us of the possibility of surprise the imagination offers—the once discarded thing that has undergone a sea change, and emerged rich with an as yet unacknowledged desire. (Cantor, c'est moi qui souligne)

Le dispositif fantastique favorise l'isolation du personnage principal qui « au départ, ne subit pas la solitude ; bien au contraire, il la recherche » (Malrieu 56). Plus le récit progresse vers l'espace fantastique, plus la description du lieu penche vers la dégénérescence. Cette technique prend forme dans la description que donne le narrateur du village de Broome pendant une promenade.

The steep sidewalk turned sharply, and at the end of the street I saw wet grass, a stretch of slick dirt with pools of trembling rainwater, a gray pier leading into gray rainwater. The shops were more thickly clustered here, as if backing away from the muddy bottom of the street. They seemed darker and shabbier than the shops above. (96)

Une atmosphère menaçante qui glisse entre le paraître (exprimé par les comparaisons (as if, they seemed)), et l'être (exprimé par les personnifications (trembling rainwater)) et des scènes troublantes qui apparaissent dans les vitrines des magasins locaux, nous donnent l'impression que ce lieu est perpétuellement sur le point de se transformer :

A red-lit window crowded with the glimmering lower-halves of sawed-off women in panty-hose; some appeared to be dancing wildly, some were lounging about, and some were upside down, their legs straining desperately upward, as if at any moment they would be pulled underground. (96)

Fixé dans une expression tirée du réalisme, cet espace est rendu étrange par la description qui transforme les mannequins en corps brutalement mutilés, en femmes dépravées qui dansent follement dans une vitrine, et en femmes qui luttent, en vain, contre une force démoniaque qui les avale. Millhauser mélange les figures, oscillant entre métaphore et comparaison, ce qui a pour effet de créer un sentiment d'incertitude et d'hésitation si important dans la fiction fantastique. Même dans sa fuite de la réalité, notre narrateur reconnaît que les charmes de la nouveauté nécessitent un certain ancrage dans le familier, ou bien on risque d'être emporté (swept away) par la fluidité de l'imagination (Broom(e) veut dire balai en anglais) (Saltzman « Archives » 53) : « the variety of invention within a convention of rigorous triteness » (95) ; la fugacité de l'imagination et la solidité de la réalité ne sont donc pas exclusives, mais interdépendantes.

Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, démontre que « la structure harmonieuse des éléments disparates constitue la valeur ultime de l'œuvre » (39). Le magasin dans lequel le narrateur trouve la fameuse carte postale sépia qui donne son titre à cette nouvelle, est un lieu étrange (« odd and eccentric ») mais possède l'harmonie (« a secret harmony » (97)) qu'Iser associe à la valeur d'une œuvre, ce qui fait de ce lieu un texte lui-même, un espace à lire. L'entrée du narrateur dans cet espace est isolée syntaxiquement, une phrase courte de trois mots « I stepped inside » (97), moment transitionnel, intégré dans le texte mais mis à part par deux points, séparation formelle qui suggère une pénétration fictionnelle hawthornienne. En effet, les œuvres de Hawthorne sont parmi celles que notre narrateur trouve dans le magasin. L'expérience du narrateur chez Plumshaw est rendue dans sa description comme une véritable aventure : « I

escaped through the dark passage into the next room » (98). L'image du magasin que construit le narrateur évoque un labyrinthe, « a warren of small rooms connected by short dark passages lined with books » (98). Le sentiment d'étrangeté est développé par la personnification des objets qui signale un mouvement vers l'inconnu : « The invasion of alien objects was more noticable as I moved deeper into the back » (98). C'est ici que se trouvent les cartes postales, objets esthétiques et objets aussi du phénomène fantastique qui va prendre place dans le texte, phénomène sur lequel nous reviendrons par la suite. La carte postale que trouve notre narrateur est un objet familier mais évocateur d'un sentiment d'incertitude. « The details [of the card] were difficult to distinguish in the dim light, but the very uncertainty seemed a part of the romantic melancholy of the brown scene » (100). Le narrateur est effectivement séduit par le mystère de la carte et ainsi la relation entre le texte et le lecteur commence.

Après le contact initial avec l'étrange univers du Plumshaw's Rare Books et l'achat de sa carte postale, le narrateur, héros typique de la littérature fantastique, subit une période d'attente : il retourne à l'hôtel et s'isole dans sa chambre. « C'est cette situation d'attente dans laquelle il se trouve, tout comme l'adolescent, par exemple, qui lui permet de jouir de l'acuité exceptionnelle qui est la sienne et d'être particulièrement réceptif à des manifestations que les autres ne remarquent même pas » (Malrieu 62). C'est en effet l'ennui du narrateur qui l'amène à contempler la carte une deuxième fois.

In the light of the lamp I saw details I had failed to notice in Plumshaw's cavern [... The girl] was beautiful, but it was difficult to read her expression; I seemed to detect something questioning or uncertain in her face. (102)

Le narrateur a l'impression que la carte postale a changé et que l'image est devenue plus claire. Cette transformation de la carte, « the sharpness of the image » (104), est le résultat d'un changement de perception comme si le narrateur voyait la carte au travers d'une lentille. Plus le narrateur retourne vers la carte, plus l'image devient claire. Cette clarté permet au narrateur de réfléchir sur ses lectures précédentes de la carte et ainsi de relire l'histoire qui s'y révèle, histoire qui devient progressivement plus macabre.

L'image finale que le carte provoque provient de l'imagination du narrateur : « I [...] lay with clenched fists in the streaming dark, imagining the bloody stone, the circle of spreading ripples, the floating hair » (108). Cela suggère que la métamorphose de la carte est le produit de l'imagination du narrateur qui est aussi impliqué dans le récit dans un double rôle d'auteur et de lecteur. La présence du lecteur, ses désirs et sa propre histoire, jouent un rôle central dans la construction du sens dans la lecture. « Dans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue ou un effet consommé, et non par une idée préexistante à l'œuvre et que celle-ci incarnerait » (Iser 51). A la fin de l'histoire, le narrateur semble prendre conscience de sa propre influence sur la construction de son expérience : « I was seized by the certain feeling that the moment the street vanished from view, suddenly the clouds above the shops would part, a big yellow sun would burst forth, the sky would turn bright dazzling blue » (110). Conscient de son pouvoir de transformer son monde par la langue, de remplacer les nuages par le soleil, le narrateur nous montre que le basculement entre le mot et le monde ne vide pas le monde tangible de sa signification. Au contraire, la fiction de Millhauser est une célébration de l'imagination qui est un antidote pour les crises ou les moments de médiocrité de la vie.

Chapter 9 : Métamodernisme et Ekphrasis

Ce qui fait la différence entre le postmodernisme incarné par les artistes avec lesquels les critiques littéraires ont tendance à regrouper Steven Millhauser, tels que Jorge Luis Borges ou Vladimir Nabokov, et le postmodernisme de Millhauser est une oscillation entre un certain doute et une angoisse que nous associons à la condition postmoderne, et un optimisme qui apparaît presque de manière anachronique. De ce fait, Millhauser est plus qu'un auteur postmoderne, il est un auteur métamoderne. Timotheus Vermeulen, co-fondateur du magazine culturel Tank Magazine, explique cette différence significative entre le postmoderne et le métamoderne :

The metamodern generation oscillates between a postmodern doubt and a modern desire for sense: for meaning, for direction. Grand narratives are as necessary as they are problematic, hope is not simply something to distrust, love not necessarily something to be ridiculed.

L'œuvre de Millhauser engendre un espoir largement absent de la littérature de son ère, et montre une certaine foi dans la littérature. Pour lui, la littérature est un moyen de retrouver le sens perdu d'un monde dans un état de changement perpétuel. La trans-textualité qu'affectionne Millhauser est une expression de la fluctuation qui définit le métamodernisme.

MetaModernism shifts the focus away from a position of centrality to one that survives in in-between spaces, at border crossings and along margins [...] The modern "either/and", with its dictum to choose either one or the other had thus been revised to include "and/or" with its dictum to practice layering, skirmishing, slippage-- observing, even engaging, in dialogue with "other" terrains. (Horner 145)

Les autres terrains dont parle Horner sont d'autres médiums, les autres façons d'incarner et d'énoncer l'expérience. L'intermédialité est une façon de glisser entre des médiums afin d'illustrer la plasticité de l'expression, et une capacité à se situer dans les espaces entre individuel et social, angoisse et épanouissement,

tangible et imaginaire. L'intermédialité est, par nature, une pratique en mouvement et ainsi est un procédé approprié pour l'œuvre organique de Millhauser.

The medium and the concept of a medium are not fixed ideal entities. They emerge in processes of perception, creation, and reflection : “Media are only insofar as they are always becoming and transforming” (Ehggell 56) [...] In order to observe the emergence of media we have to transgress established concepts and dichotomies, such as the subject-object relation [...] Reflection itself is in motion—the notion of performativity then connects the act of reflecting on media with media practice. (Herzogenrath 39)

Dans la multitude des dialogues intertextuels et intermédiaux que nous pouvons imaginer, focalisons-nous sur la forme de l'*ekphrasis*, dont la définition, à l'instar de celle de la parodie, ne cesse de s'élargir pour incorporer des expressions diverses.

« Ekphrasis is a kind of metamorphosis, as Ovid already knew [...] The ekphrastic poem, as a kind of representation, attests to the loss entailed by the metamorphosis, when the presence of one reality comes at the expense of another reality that fades » (Bram 29). Le terme ekphrasis est problématique parce que ses définitions sont nombreuses. A l'origine, l'ekphrasis est une technique de la période classique ; la description du bouclier d'Achille par Homère ou celle du bouclier d'Enée par Virgile sont évoquées presque systématiquement comme des exemples de l'ekphrasis classique. Pour énoncer une définition de l'ekphrasis et des termes connexes (tel que l'iconotexte ou l'intermédialité) exploitables dans le contexte de cette étude, nous allons nous appuyer sur l'étude Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality—the state(s) of the Art(s) de Peter Wagner. Pour commencer son exploration de la définition de l'ekphrasis, Wagner cite deux définitions établies du mot : « the verbal representation of visual representation », définition qu'il emprunte à Tom Mitchell, Grant F. Scott et James Hefferman et à laquelle il ajoute une définition de David Carrier : « [Ekphrasis is] the verbal re-creation of an artwork » (10). Finalement, Wagner parvient à une définition qui s'approche de la fonction de parodie moderne au service de la métafiction telle qu'elle est définie par Linda Hutcheon. L'ekphrasis signifie donc tout commentaire verbal ou toute écriture (poèmes, analyses critiques, comptes-rendus

historique de l'art) sur l'image visuelle (Wagner 14). Autour du mot ekphrasis, nous retrouvons deux autres termes, iconotexte et intermédialité, utilisés pour traiter de la communication et du glissement d'une forme à une autre. Le premier terme, iconotexte, prend l'image visuelle pour la traduire en texte ou vice versa (Wagner 15). L'intermédialité, terme qui désigne une traduction d'un médium (la peinture par exemple) dans un autre médium (la fiction parmi d'autres), est un terme beaucoup plus souple et qui inclut dans sa définition l'ekphrasis et l'iconotexte (Wagner 17). Dans l'œuvre de Millhauser nous identifions les trois techniques (l'ekphrasis, l'iconotexte, et d'autres formes de l'intermédialité), parfois utilisées simultanément, mais toujours de manière autoréflexive afin d'explorer la relation entre l'objet d'art, l'artiste, et l'observateur.

« Art and artists constantly interfere in the text—and so do the fictional readers or observers of art works » (9). Wagner cite *Moby Dick*, roman qui utilise l'ekphrasis, afin d'illustrer ce phénomène. Bien que Wagner fasse référence spécifiquement à *Moby Dick*, nous pensons que cette idée est applicable ailleurs, en rapport avec toute expérience esthétique. Cependant, pour élargir la phrase de Wagner afin d'incorporer un éventail illimité de productions artistiques, il faut peut-être considérer l'usage du mot texte qui est, lui aussi, problématique. Par sa première définition, un texte est un passage écrit, mais il est aussi défini comme tout objet produit par le discours (Lexique des termes littéraires). Nous utilisons le mot texte pour insister sur la lisibilité de tout objet⁸⁵. L'ekphrasis, l'iconotexte, et l'intermédialité révèlent la problématique de la lisibilité ainsi que le processus de création ; l'objet d'art sert de médiateur entre l'auteur et le lecteur implicite, et la construction et la communication du sens.

Bien que l'ekphrasis trouve ses racines dans la période classique, le vingtième siècle a vu une véritable résurgence de cette forme grâce au musée. « Twentieth-century ekphrasis springs from the museum, the shrine where all poets worship in a secular age » (Wagner 31). *The Barnum Museum* de Millhauser expose et explore cette notion d'ekphrasis du vingtième siècle et les façons dont cette pratique moderniste mène à un art plutôt métamoderne. Tout d'abord, le titre du

⁸⁵ Roland Barthes nous ait montré que tout objet n'est qu'un texte dans la mesure où tout objet est lisible, Voir *Mythologies* (1957)

recueil est une référence explicite au musée qui, avec ses connotations, transforme les nouvelles en objets d'art d'une exposition. En outre, ce musée de Millhauser révèle les façons dont le musée régule notre expérience de l'art. « Museums are built to house and preserve works of art but also to regulate our experience of them, to certify their provenance and value, and in large measure to determine—beginning with the very act of fixing their titles—what they mean » (Heffernan 262). Un coup d'œil à la table des matières de l'ouvrage de Millhauser montre dix nouvelles dont quatre (« A Game of Clue », « The Eighth Voyage of Sinbad », « Klassik Komix #1 » et « Alice, Falling ») font référence explicitement à une relation intertextuelle ou intermédiaire. A ces quatre nouvelles, nous pouvons ajouter « Behind the Blue Curtain » et « The Sepia Postcard », titres qui incluent des références à d'autres médiums que la fiction.

L'intermédialité⁸⁶ s'étale jusqu'au recueil même : le Barnum Museum de Millhauser est une œuvre qui parodie le musée de Barnum, lieu iconique de l'Amérique du dix-neuvième siècle. Voici la définition du musée de Barnum telle qu'elle est énoncée par Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini :

Il existait [...] des musées de curiosités qui présentaient des collections d'histoire naturelle dans un but d'éducation populaire. Ils coexistaient avec des « freak-shows » qui parcouraient, quant à eux, toute la gamme des anomalies du corps humain dans un grand désordre taxinomique. Barnum sut fondre les deux types d'établissements en un lieu unique de divertissement capable d'apaiser la soif de distraction d'une population new-yorkaise. (274)

Mal vue à l'époque de Barnum, cette fusion des objets transforme la définition même du musée et provoque une méfiance publique générale, suspicions propagées par Barnum lui-même, qui ne cesse de désinformer ses clients, afin d'encourager un scepticisme sain dans les masses (Adams 81). Cette pratique est adoptée par Millhauser dont les œuvres intermédiales sont au service de la subversion. La nouvelle « The Barnum Museum » est un exemple de la façon dont Millhauser met en question la « réalité » en brouillant les pistes entre les concepts binaires : l'intérieur et l'extérieur, le fantastique et le banal, l'enchantement et le scepticisme. La nature évasive du musée et mise en avant dès le début du récit :

⁸⁶ Nous utilisons le terme intermédialité ici parce que nous considérons le musée, non pas comme une œuvre d'art, mais comme un lieu social.

The Romanesque and Gothic entryways, the paired sphinxes and griffins, the gilded onion domes, the corbelled turrets and mansarded towers, the octagonal cupolas, the crestings and crenellations, all these compose an elusive design that seems calculated to lead the eye restlessly from point to point without permitting it to take in the whole. In fact the structure is so difficult to grasp that we cannot tell whether the Barnum Museum is a single complex building with numerous wings, annexes, additions and extentions, or whether it is many buildings artfully connected by roofed walkways, stone bridges, flowering arbors, booth-lined arcades, colonnaded passageways. (73)

La voix narrative, tout en admettant l'attractivité de l'édifice, attire l'attention du lecteur sur son artificialité (calculated, composed) et la façon dont la structure résiste à l'analyse (elusive design, difficult to grasp, cannot tell). Le mélange des architectures de différentes périodes contribue au désordre esthétique, perturbant la lecture de cet espace.

En effet, ce qui fait de l'intermédialité chez Millhauser l'interprétation d'un monde métamoderne c'est l'absence de sources fixes. Les hypotextes de Millhauser peuvent être des arts plutôt classiques, soit visuels (le théâtre dans *The Barnum Museum*, ou le tableau dans d'autres collections), soit textuels (comme la littérature classique ou la poésie). Cependant, en tant qu'artiste métamoderne, Millhauser se nourrit de la culture populaire et transforme des médiums qui sont considérés comme des arts populaires, la bande dessinée ou l'affiche par exemple. Pour aller plus loin, nous notons également que ses sources peuvent être les objets qui ont du mal à être considérés comme des objets d'art à l'origine. Nous pensons, dans ce recueil, au jeu de société ou à la carte postale. Chacune de ses explorations, en ekphrasis ou en intermédialité, montre des références culturelles en perpétuelle métamorphose. C'est par la voie de l'ekphrasis qu'il montre de quelle façon des textes pas forcément « littéraires » sont aussi écrits et lus, ou encore la façon dont ces objets font partie du tissage intertextuel et intermédial de notre tissu socioculturel.

A. « The prose of a shade of blue I leave to you »⁸⁷ : *Parade de Picasso en prose*

Retournons à la relation transtextuelle entre Wallace Stevens et Steven Millhauser pour illustrer la façon dont l'ekphrasis se manifeste dans la fiction de Millhauser. Bien que Stevens, comme Millhauser, ait exploré une intermédialité variée en s'inspirant des arts visuels ainsi que de la musique, nous nous focalisons ici sur leur relation avec la peinture et spécifiquement avec le peintre Pablo Picasso. Bram Dijkstra constatait que Wallace Stevens n'arrivait pas à écrire sans le stimulus d'un tableau (Jurkevich 214), observation qui montre à quel point la peinture était une muse pour Stevens qui a interprété plusieurs tableaux de Picasso. Souvent cité dans les critiques sur l'ekphrasis chez Stevens, le poème « The Man with the Blue Guitar » est présenté comme une ekphrasis inspirée du tableau « El ciego de la guitarra » (« Le Vieux Guitariste aveugle ») bien que Stevens ne reconnaisse pas, lui-même, l'association avec ce tableau en particulier. Cependant la quinzième strophe du poème « The Man with the Blue Guitar » donne une justification à une telle association : « Is this picture of Picasso's, this "hoard/ Of destruction," a picture of ourselves/ Now, an image of society ? ». Examinons le tableau de Picasso avant de traiter de la relation dialogique entre « Le Vieux Guitariste aveugle » et « The Man with the Blue Guitar ».

Il faut signaler que ce tableau a été réalisé durant la période bleue de Picasso. « Throughout the Blue period, there is a marked interest in the treatment of hands [...which] has special significance, since it appears at the same time as a series of pictures which show very clearly his speculations about blindness » (Penrose 88). La conjonction de l'image de la main avec la thématique de l'aveuglement montre la divergence que Picasso ressentait entre l'observation d'un objet et la connaissance de cet objet. Ses tableaux expriment un besoin d'engager d'autres facultés que l'esprit pour accéder à la conception. « It is somewhere at the point of junction between sensual perception and the deeper regions of the mind that there is a metaphorical inner eye that sees and feels emotionally » (Penrose 88). Bien que, techniquement, ce tableau de Picasso ait précédé la période cubiste, il la

⁸⁷ De On Being Blue de William Gass page 5.

préfigure par son autoréflexivité. Les tableaux cubistes de Picasso, comme les poèmes de Stevens, mettent en œuvre un dialogue entre technique et analyse (Blevins 210). Les strophes qui composent le poème de Stevens se manifestent comme des morceaux d'image d'un tableau cubiste, une sorte de composition d'éclats d'un miroir brisé. Chaque strophe à son tour présente une pensée autoréflexive sur les capacités et les fonctions de l'art, son pouvoir inhérent de se métamorphoser et d'être métamorphosé : « Things as they are/ are changed upon the blue guitar (strophe 1) [...] The blue guitar/ becomes the place of things as they are,/ a composing of senses of the guitar » (strophe 6).

Le symbolisme de la couleur⁸⁸ est au centre de la relation ekphrastique: « the color, the overcast blue/ Of the air, in which the blue guitar/ Is a form » (strophe 9). Bien que plusieurs critiques aient associé la couleur à la mélancolie, l'incertitude ou la misère, Picasso va insister sur la nature subjective de la couleur (Podoksik et Charles 30). Dans l'œuvre de Stevens le symbolisme du bleu incarne l'esprit créatif : « blue “was” the azure of the creating mind » (Hennessy Vendler 53). Le poème « The Curtains in the House of the Metaphysician » illustre bien ce sentiment ; les rideaux en mouvement rappellent le bleu du ciel, le temps qui passe, les changements perpétuels d'un monde en mouvement.

It comes about that the drifting of these curtains
is full of long motions; as the ponderous
deflations of distance; or as clouds
inseparable from their afternoons;
or the changing of light, the dropping
of the silence, wide sleep and solitude
of night, in which all motion
is beyond us, as the firmament,
up-rising and down-falling, bares
the last largeness, bold to see.

⁸⁸ « BLUE—Few words enter more largely into the composition of slang, and colloquialisms bordering on slang, than does the word BLUE. Expressive alike of the utmost contempt, as of all that man hold dearest and love best, its manifold combinations in ever varying shades of meaning, greet philologists at every turn » (Farmer and Nolen cité dans Gass *Being Blue* 7).

L'image du rideau est remplie de significations pour Stevens et pour Picasso. Pour Stevens «The curtain is only a mask: it conceals how those behind the curtain play with the ones who look » (Quiroga xv). Le rideau composé par Picasso pour le spectacle multi-médial Parade de 1917 semble représenter cette dimension autoréflexive du rideau. Exceptée la signification purement politique que peut avoir cette pièce de Picasso l'année de sa parution, l'œuvre est provocatrice quant à sa fonction esthétique. Il existe deux analyses radicalement différentes de ce rideau : soit Parade est une œuvre avant-gardiste cubiste et/ou futuriste, intentionnellement provocatrice, soit c'est une œuvre modérée, un exemple de cubisme mais plutôt nostalgique (Weiss 173).



89

Voici une analyse de Parade comme œuvre avant-gardiste :

⁸⁹ <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-103.php>

Parade, the drop curtain, is described as a work of covert cubism (and futurism): floor-board orthogonals, aerial perspective, bodies that are alternately flat and volumetric, a tilted table-top and curtains are said to undermine the consistent illusion of space. Characters from Picasso's past and present, from realms of fantasy and reality, are understood to represent a futurist "compound memory," and ambiguities of onstage and backstage narrative embody a self-consciousness of pictorial convention that alienates the spectator even as it invites him to enter the depicted space. (Weiss 173)

Il faut noter que *Parade* n'a pas été produit pendant la période Bleue de Picasso de 1901-1904, mais que cette pièce est considérée comme un retour stylistique à la période bleue et au réalisme (Norton 41). Millhauser va, à son tour, reprendre la couleur bleue et la mettre au centre de son conte métafictionnel « *Behind the Blue Curtain* », œuvre qui nous renvoie vers les mêmes problématiques de l'art déjà explorées par Picasso et Stevens. Le titre de ce conte et le symbolisme subséquent évoqué par les mots « bleu » et « rideau », autant que le contenu de l'histoire de Millhauser, nous amènent à créer un lien ekphrastique entre l'œuvre de Picasso et celle de Millhauser en impliquant les philosophies de Stevens. Au cœur de la nouvelle de Millhauser se trouve l'expérience esthétique telle qu'elle est vécue par le narrateur, un garçon d'âge indéterminé pour qui une sortie au cinéma est le moyen d'explorer le pouvoir de l'art. Pour commencer, la sortie au cinéma est mise en scène comme un rite de passage : le narrateur est autorisé à aller seul au cinéma : « I knew that something forbidden was happening, but I greeted it with outward calm [...] I felt that the decision had been arrived at too hastily, that the careful repeated instructions only revealed the danger in this sudden violation of the usual » (62).

La notion d'expérience subjective de l'art est mise en avant. Le narrateur relève l'aspect rituel et sensuel de cette expérience :

I savored every stage: the hot summer sunshine outside the ticket booth, the indoor sunlight of the entranceway [...] the artificial glow of the red lobby, the mysterious dusk of the theater, the swift decisive darkening—and between the blue folds of curtain, slowly parting, the sudden shining of the screen. (61)

L'introduction graduelle du noir souligne l'aspect transformateur de cette expérience : le monde noir du théâtre est un monde symbolisant la mort rituelle (ou le noir maternel de l'utérus) ; le voyage dans le théâtre représente un voyage vers une renaissance. Au centre de ce rite de passage se trouvent deux thématiques que nous associons à la poésie de Wallace Stevens : l'expérience subjective et la connaissance. « Gravely my father had explained to me that the people on the screen were motionless photographs, passing quickly before my eyes [...] but I felt he was trying to shield me from darker knowledge. The beings behind the curtain [...] led their exalted lives beyond mine, in some other realm entirely, shining, desirable, impenetrable » (62). La scène qui va se manifester au-delà du cordon de velours bleu (« the blue velvet rope » (62) évoque la scène de Parade.

A group of characters—circus performers, corrida fighters or Commedia dell'arte performers, are shown in front of Neapolitan landscape [...] On the left, there is a ballerina wearing a tutu skirt, dancing on the neck of a winged horse that represents Pegasus [...] Seated in front of the ruins, six characters feast, served by a black man wearing a turban. A bullfighter scrapes the guitar, facing the Harlequin; Pierrot and Columbine embrace, looked on by a blonde woman and a sailor with a mustache.⁹⁰

Le tableau de Millhauser est rempli de figures similaires : « a figure with flowing black hair, a great crimson cape, and a glittering sword [...] a bearded figure with a leather helmet bearing two sharp silver horns [...] a lady with high-piled hair and a hoop dress with ruffles [...] a tall, mournful ballerina » parmi d'autres qui servent à construire une atmosphère de cirque si évocatrice du rideau de Picasso.

Dans l'œuvre de Millhauser nous retrouvons aussi la femme blonde de Parade, une figure que Millhauser va utiliser pour développer son exploration de l'expérience esthétique. La chambre dans laquelle ce personnage se regarde dans les multiples surfaces qui reflètent son image nous rappelle le cubisme. James Elkins explique que les portraits cubistes sont comme des miroirs éclatés dans lesquels nous voyons des morceaux de ce que nous nous attendons à voir dans les portraits réalistes, mais nous ne voyons pas une image assez cohérente et, par

⁹⁰ Nassar, Roya. Centre Pompidou.
<www.pompidoucenter.biz/...nsf/.../parade%20extension%202.doc>

conséquent, notre attention est détournée vers des détails « hors de propos » (208). Ce type de fragmentation a pour effet de rendre étrange, et ainsi force le spectateur à s'engager dans un dialogue sur la nature de la représentation. Pour aller plus loin, l'image fragmentée d'une œuvre cubiste cherche à mettre en œuvre la communication entre observateur et objet : « the overlapping and the juxtaposition of a multiplicity of views of an object represents the perceptions a spectator at different stages in a promenade around the object » (Sylvester 44). Ainsi, le rôle de l'observateur ou du lecteur reste un thème inhérent au cubisme, et cette inter-dépendance de l'œuvre et du lecteur est au centre du texte de Millhauser. A propos des personnages théâtraux, le narrateur pose la question suivante : « Did they not become themselves through the act of being witnessed » (67). Si, d'après le narrateur de Millhauser, la présence de l'observateur permet à ce personnage de s'exhiber d'une façon riche, digne de son rôle (« I felt that my presence permitted her to display her petulance with the richness she required » (68)), cette communication est réciproque. Millhauser littéralise une expérience puissante de l'art, la notion d'être plongé dans une œuvre (absorbed in a painting or book). « I was falling through her [...] For a fearful instant I was inside her » (69). Cette expérience est sexuelle : « I rolled wildly through her, wildly out of her [...] Blood beat in my temples. She lay there drowsily. My whole body tingled » (69). Le narrateur, changé par son expérience, cherche des manifestations physiques de sa transformation : « I stared at my hands and shirt and pants as if fearing to see little pieces of cloth and flesh stuck to them » (69) ; l'utilisation du comparatif as if dans cette phrase souligne la transformation du narrateur qui est, lui-même, conscient de son propre rôle dans la construction du sens. Finalement, sa place au centre de cette expérience quasi-cubiste le cristallise : « I came to an upward-sloping corridor lined with shimmering mirrors; the repetition of my anxious face gave me the sensation that my anxiety had increased to a burst » (70).

Millhauser revisite cette expérience pluridimensionnelle dans les œuvres ekphrastiques inspirées de médiums moins traditionnels que les tableaux, tels que la musique, la bande dessinée ou même le dessin animé avec lequel nous poursuivons notre analyse.

B. Fluidité et fragmentation : Le monde en mouvement de « Cat 'N' Mouse »

Harold Bloom écrit : « We see in metafiction a shape-shifting, a protean refusal to let itself be pinned down, classified, dissected, conquered [...] Metafiction deserves its prefix not because it is “above”, but because it is changing, a fiction in a state of metamorphosis » (Paul Auster 95). L’intermédialité que nous observons chez Millhauser est un exemple du « shape-shifting » dont parle Bloom et la nouvelle « Cat 'N' Mouse » l’explore.

Si la fonction sociale de l’art est de radicaliser la différence entre le « réel » et le possible, le dessin animé est le genre par excellence pour le montrer. Le médium de l’animation fait écho aux attributs de la métafiction dans le mesure où le dessin animé expose sa propre artificialité : « Animation signals constructedness as strongly as fairy tale’s classic opening line ‘once upon a time’ » (Tiffin 207). Millhauser commence son recueil *Dangerous Laughter* par la nouvelle « Cat 'N' Mouse », classée dans la partie intitulée « Opening Cartoon » dont le titre souligne à la fois le mouvement trans-médial de l’œuvre et sa fonction dans l’exploration de l’artificialité linguistique et sociale.

Le phénomène de l’opening cartoon date des années soixante, l’ère où Friz Frelong a créé le dessin animé *Looney Toons* dont les épisodes courts servaient d’ouverture avant le début des films. De cette manière, l’opening cartoon est intrinsèquement lié à la culture du film américain, qui est une force centrale dans la construction des idéologies que nous associons avec la culture américaine.

Le titre de la nouvelle, ainsi que le contenu du conte, font écho au dessin animé *Tom and Jerry*, qui est lui-même un texte complexe. A la base, le dessin animé joue sur la répétition d’une violence ritualisée entre Tom (le chat) et Jerry (la souris) qui n’aboutit à rien. La plasticité des corps animés devient un espace dans lequel les complexités du genre et de la position sociale se dévoilent interminablement (Wells, P. 215). Millhauser met en œuvre ce schéma, et en donnant une forme narrative écrite à ce dessin animé, accentue l’aspect répétitif et inutile de cette violence ritualisée.

Cependant, loin d’être une forme de propagande américaine quelconque, *Tom and Jerry* est un dessin animé créé avec soin et attention esthétique. Nous y

notons une certaine harmonie visuelle qui est soutenue par l'attention à la musique, centrale à sa valeur esthétique.

Music for cartoons acquired a stunning virtuosity [...] in the 1940s in the ebullient shorts produced by Warner Bros. and MGM, and they relied on witty music not only to catch their physical action with spirited Mickey Mousing but also to aid the audience's suspension of disbelief—something very necessary in a world inhabited by two-dimensional stylized drawings. (Cooke 51)

La mise en œuvre de l'harmonie visuelle et les effets auditifs sont explorés d'une façon autoréflexive dans le conte « Cat 'N Mouse ».

Dès le début du récit la notion de processus est exprimée par le choix du présent continu : « The cat is chasing the mouse through the kitchen » (3). Nous notons aussi une attention aux détails qui transforme les objets domestiques en objets esthétiques. Voici la suite de la première description :

...between blue chair legs, over the tabletop with its red-and-white-checked tablecloth that is already sliding in great waves, past the sugar bowl falling to the left and the cream jug falling to the right, over the blue chair back, down the chair legs, across the waxed and butter-yellow floor. (3)

Mouvement poétique, l'extrait fait usage d'allitérations et d'assonances (between blue, great waves, blue chair back) et de répétitions (des mots chair et falling) harmonieuses. Les adjectifs composés (red-and-white-checked, butter-yellow) dévoilent une attention à la composition.

Le conflit et la violence sont au centre de cette première partie, cependant c'est la poétique du langage qui transforme cette violence en objet esthétique : des adjectifs composés, des verbes actifs (chase, shoot, loom, crash), et une syntaxe et une ponctuation variées. Cette attention à l'esthétique du langage fait partie de la valeur littéraire de cette œuvre et, d'après Roman Jakobson, « literariness is what transforms ordinary discourse into art » (Target 16).

Nous notons également de nombreuses comparaisons (similes) (« like the clapper of a bell », « like an accordion »). Le simile est une comparaison explicite et, comme telle, elle énonce son propre artifice. Janet Watson identifie les fonctions suivantes du simile : explication ou modélisation, re-conceptualisation,

remplissage de trou linguistique, expression d'une attitude émotionnelle, mise en relief, et prolongement du plaisir narratif. L'utilisation du simile évoque la fonction de la comparaison explicitement et nous rappelle les dessins animés dans lesquels les comparaisons sont rendues visuellement. Ce type d'intermédialité révèle l'aspect textuel et lisible de tout produit culturel dans une sorte de didactique du codage linguistique. Le langage poétique de Millhauser sert à mettre en relief sa fonction comme objet d'art. « Art opposes the prose of the world, but for precisely this reason needs this contrast » (Hegel cite dans Stolfus 76). L'art est également une sorte de « reworlding », la transmutation d'une expérience dans une nouvelle expression afin de la rendre étrange et donc plus « visible », notion que Millhauser explore dans « Cat 'N Mouse » en adoptant une focalisation qui glisse de l'extérieur vers l'intérieur, donnant au lecteur un accès aux pensées des deux personnages afin d'offrir une réponse à la violence perpétuelle qui constitue leur relation. Le fait de transformer le cadre de la focalisation donne une nouvelle perspective à l'histoire rituelle du chat et de la souris et change la façon dont le lecteur comprend la fonction du récit. Les questions que les deux personnages se posent servent de modèles à celles du lecteur. Si nous considérons le conflit entre le chat et la souris comme une métaphore de la lecture, ces questions sont aussi autoréflexives :

Although [the cat] knows that he will never catch the mouse, who will forever escape into his mousehole [...] he also knows that only if he catches the mouse will his life be justified. He will be transformed. Is it therefore his own life that he seeks, when he lies awake plotting against the mouse? Is it, when all is said and done, himself that he is chasing? (14)

Les réflexions qui se manifestent à la fin du conte correspondent à des réflexions sur la fin de la lecture, la double torsion entre le désir de résolution du récit et le désir de maintenir le plaisir du suspense : « The death of the mouse is desirable in every way, but will life without him really be pleasurable? Will the mouse's absence satisfy [the cat] entirely? » (18)

D'un côté le chat et la souris sont des parodies des personnages de Tom et Jerry, mais en même temps, le conflit du chat et de la souris, tel qu'il est incarné par l'expression idiomatique « to play a game of cat and mouse » peut être lu comme une métaphore de la quête de sens dans la lecture. Cette expression

métaphorique est souvent employée pour parler des messages provocateurs, cachés dans la littérature propagandiste. Comme l'intrigue d'un livre, l'histoire de Tom et Jerry est centrée sur le conflit. L'absence de résolution de ce conflit perpétuel est symptomatique de l'art postmoderne, un art qui vise l'exploration de la communication plutôt que le message en soi. Nous sommes face à un art qui est moins concerné par le monde que par la façon dont le monde est perçu (Stoltzfus 76). La forme des vignettes sert à illustrer le processus en marquant le mouvement entre chaque étape. Les deux points, utilisés plus que quinze fois dans ce récit, marquent également la notion de processus :

[T]he colon is generally defined in terms of an intersection of two parameters : a pause value [...] and a semantic value, which marks the indissoluble relation between two meanings, each of which is in itself partially complete [...] The colon thus occupies an intermediary function. (Khalifa 153)

Les premiers deux points du récit marquent le développement de l'action : « The cat is chasing the mouse through the kitchen : between the bluechair legs, over the tabletop with its red and white checkered tablecloth that is already sliding in great waves » (3). Ces deux points marquent aussi une transformation de l'ordinaire à l'esthétique : de la simple déclaration à la description détaillée.

La violence des dessins animés sert à illustrer la transformation inhérente à la métafiction. « The plasticity of the animated figure—its ability to stretch, compress, fragment, transform, defy gravity—is magical, unreal, and a prime site for magical narrative » (Tiffin 208). C'est de cette manière que le dessin animé radicalise la différence entre le « réel » et le possible. Si dans l'art postmoderne et métamoderne les formes artistiques établies sont altérées par des re-descriptions de la notion d'art, la plasticité d'un dessin animé peut être un modèle de cette théorie. Les corps plastiques et fragmentés des personnages animés, ici celui du chat, sont des métaphores de la malléabilité du texte et du langage.

Dans son conte, Millhauser explore cette plasticité par la mise en œuvre d'une violence esthétique (« His stretched body snaps [...] like a rubber

band » (5)), mais également par voie du symbole. Les murs ainsi que les portes fermées sont des éléments récurrents dans ce texte et nous rappellent l'aspect construit de ce conte et du langage en général. Là où le mur suggère la fixité et la limite, la porte, elle, est emblématique de la possibilité. Il faut noter que dans le texte de Millhauser la poursuite se finit toujours par la destruction, soit des murs, soit des portes fermées : « the big door looms. The mouse crashes through » (3) ; « Both lean backward and try to stop as the big door comes closer and closer » (6) ; « the shiny black ball [...] smashes into the wall. The entire house collapses » (11).

Ce conte se termine avec l'effacement autoréflexif. Si nous pouvons considérer la souris comme une métaphore du sens qui échappe au lecteur, la souris qui s'efface à la fin du récit signale l'échappement perpétuel du sens. « 'Erasure' does not eliminate the contradiction, it only blurs and defers it, and this deferral remains as the trace of an alternative that refuses to go away » (Ben Stoltzfus 81).

C. « **Klassic Komix** » : une interprétation multi-médiale

The Barnum Museum est le recueil de Millhauser le plus riche en termes de parodies, et comme son titre l'indique, il nous fait voyager dans un regroupement de pièces (dans les deux sens du terme), dont l'ensemble donne la structure complète de l'œuvre. C'est une composition en vignettes : chaque nouvelle doit être considérée indépendamment, mais fait également partie de l'ensemble de l'œuvre, et ainsi son sens est régulé par les textes qui sont à proximité. La présence et la fonction de la vignette comme technique de représentation est dévoilée par l'intermédialité soutenue, qui est mise en œuvre dans cinq nouvelles sur dix, parmi lesquelles une réécriture du poème *The Lovesong of J. Alfred Prufrock*, pièce recyclée sous forme de bande dessinée retranscrite en texte, qui explore les possibilités et les limites de l'ekphrasis. Cette réécriture nous montre des métamorphoses enchâssées : celle du poème en bande dessinée, puis celle de la bande en prose. A ces deux métamorphoses, nous pouvons ajouter une troisième (voire une quatrième) transformation : la métamorphose physique du

personnage de J. Alfred Prufrock, et la métamorphose des cases dans lesquelles la métamorphose se produit.

« Klassic Komix » prend comme hypotexte le poème de T. S. Eliot qui est associé aux mouvements de l'imagisme et du symbolisme, deux mouvements littéraires qui sont au cœur de cette parodie de Millhauser. Cependant Eliot n'est pas un imagiste pur : « What [he] did was construct on the image, to connect it with symbol and myth and show it in complex relationship to other Images » (Patterson 37). A la base, les imagistes transforment une image en poésie, et souvent les poèmes imagistes se présentent comme des fragments de pensées, alors qu'Eliot utilise l'image comme point de départ pour réaliser une progression ironique.

Progression by 'Double Mood' [is] an ironical structure whereby the poet builds up a 'grandiloquent effect' in one passage only to demolish it by ridicule or ridiculous anticlimax in another [...In Prufrock], the 'meaning' or articulation is presented by a 'set of objects', a chain of events. (Patterson 52-53)

Ce type de structure, un regroupement d'objets individuels qui forment une composition entière, se prête à la forme de la bande dessinée.

Dans le poème d'Eliot, l'accent est mis sur la déconstruction du corps : « Sexual desire pulls the body apart, so that it is to suffer permanent dismemberment » ; finalement le poème devient, à son tour, un corps éclaté (North 77). Ces fragments du corps sont traduits par les fragments du poème d'Eliot et retranscrits dans les vignettes du texte de Millhauser qui développe un regard qui fragmente J. Alfred : « light brown hair [...] shoulders [...] face [...] ». Cependant, le regard qui fragmente Alfred, fragmente aussi l'espace textuel : « the lower left-hand corner » et « lower right-hand corner » (141). Nous discernons donc une association entre le corps physique et celui du texte : « La vignette est d'abord une image sans corps. En l'élaborant sur la feuille, le dessinateur commence presque nécessairement par y porter le cadre » (50 Groensteen). Le cadre, tout comme la peau d'un corps humain, nous trace les contours et les limites du text. Cette notion est revisitée ouvertement par une fusion linguistique entre le corps fragmenté et la ponctuation : « Her bright yellow bikini pants are

stretched over a pair of very round buttocks, separated by a curving line shaped like a parenthesis » (151, c'est moi qui souligne). Millhauser esquivé la différence entre le langage corporel et le langage écrit faisant d'eux un seul et même concept : « the raven-haired woman stares straight ahead, without expression » (148), « the raven-haired woman watches, expressionless » (149, c'est moi qui souligne). En utilisant le mot *expression* Millhauser évoque à la fois l'aspect physique du visage, mais aussi le manque d'explication verbale.

« Le changement [...] est l'oxygène de la bande dessinée. [...] [La bande dessinée] engendre impérativement des transformations, soit au sens large du changement à l'intérieur d'une forme, soit au sens strict de passages d'une forme à une autre, ou catastrophe » (Peeters 33). L'instabilité inhérente à la métamorphose, qui se manifeste comme une instabilité linguistique chez Dante et Eliot se retrouve également dans le genre de la bande dessinée qui se développe par voie du changement. C'est bien sûr l'instabilité de la métamorphose littéraire qui est mise en œuvre dans le texte de Millhauser, pour qui les transformations métamodernes oscillent entre des métamorphoses dynamiques et des déconstructions et fragmentations postmodernes. La littéralisation du poème d'Eliot sert à exprimer cette tension : « Les multiples métonymies et métaphores qui définissent Prufrock sont condensées en une seule et même vision hybride » (Herbaut 189).

Dans « *Klassic Komix* », nous retrouvons les images centrales du poème d'Eliot transformées en vignettes, ce qui a pour effet de créer le suspense, technique indispensable au mouvement narratif de la bande dessinée. Cette technique se manifeste au niveau de la phrase : Millhauser suspend systématiquement le sujet dans les constructions passives jusqu'à la fin de la phrase : « In the thought balloon above his head are the words : DO I DARE ? » (145). Il suspend aussi l'énoncé en employant des ellipses qui guident le lecteur dans une reconnaissance d'un espace vide, qu'il doit combler par sa production du sens. Le titre « *Klassic Komix* », juxtapose la littérature classique et la culture populaire en modifiant l'orthographe des mots *Classic* et *Comics*, soulignant ainsi la déconstruction de la hiérarchie entre les arts populaires de masses et les arts plus élitistes. Le titre met en évidence la fonction parodique de cette œuvre de Millhauser, avec une référence au classique, mais le changement des C en K

donne à cette parodie un aspect moqueur, une autoréflexivité qui va nourrir la tension de nos attentes dérangées, qui sont le produit d'un texte qui fusionne les genres. Cette exploration de tonalités changeantes nous rappelle le poème de J. Alfred Prufrock lui-même. Or, ce poème contient de nombreuses allusions littéraires, notamment des références explicites à Shakespeare et Dante. « [“Prufrock”] combines and juxtaposes [...] the remote and the familiar, the traditional and the contemporary » (Heading 17). C'est cette technique que Millhauser reprend et met en avant, illustrant la nature organique de l'œuvre.

Comment transforme-t-on une bande dessinée en prose? Si nous essayons de définir le genre de la bande dessinée, nous allons rapidement comprendre qu'une définition immuable et satisfaisante est introuvable. Dans un essai d'Alain Rey, nous relevons trois idées conflictuelles à propos de « l'essentiel » de la bande dessinée dont l'essence est : « l'espace organisé qui triche entre les deux dimensions du support et la suggestion perceptive du monde » (102), « l'échange entre les valeurs textuelles et figurales » (104), et « une lutte créatrice entre figuration et narrativité, non pas entre image et texte » (200). Ce genre échappe à la définition et, par conséquent, reste un genre qui se prête à la mutabilité. Mais, ce qui est certain c'est que la bande dessinée est un espace narratif à dominante visuelle. La difficulté de traduire la bande dessinée en prose est clairement de l'ordre du visuel. A la base, l'espace visuel de la bande dessinée est un espace contenu dans un cadre, ou de multiples cadres, dont les fonctions sont multiples. D'après Thierry Groensteen, « Le cadre a pour première fonction de fermer la vignette, et corrélativement, de lui conférer une forme particulière » (48). La fonction structurante du cadre de la bande dessinée est en relation directe avec sa fonction de clôture. Groensteen compare les lignes droites et les angles droits, qui sont le plus souvent choisis pour faire le cadre des bandes dessinées, à des « briques parallélépipédiques » utilisées pour édifier les murs. Edgar Allan Poe, dont la fiction et la théorie de la fiction ont influencé l'art d'Eliot, a remarqué qu'un poème a une architecture, et est considéré comme bien ou mal construit (Patterson 41). Dans la fiction de Millhauser, ici et peut-être encore plus dans les nouvelles de « Impossible Architectures », de la collection Dangerous Laughter, est explorée l'architecture de la fiction afin de dévoiler son artificialité.

Le cadre de la bande dessinée possède une fonction expressive, et peut être utilisé pour communiquer l'ironie ou le dénigrement. Dans la métafiction l'auteur manipule le cadre, ou les cadres, dans le but de révéler certaines conventions littéraires. Ces dévoilements peuvent être quelquefois ironiques, dans la mesure où l'auteur cherche à démystifier les cadres narratifs. Chez Millhauser, l'exploration des cadres littéraires se manifeste de multiples façons. Cela dit, en ce qui concerne cette partie de l'étude, nous pouvons considérer que l'intermédialité et l'entrejeu des genres (prose, poésie, bande dessinée) mettent en question la présence d'un cadre fixe. Millhauser transforme les conventions au sein du cadre linguistique pour produire de nouvelles formes ; les noms et adjectifs composés en sont un exemple. Le trait d'union utilisé pour joindre des adjectifs comme « red-and-black » (145) fait d'eux un seul et unique mot qui s'oppose à l'expression normalisée red and black dans laquelle les deux adjectifs ne s'interpénètrent pas.

Enfin, Groensteen parle de la « fonction lectorale » du cadre de la bande dessinée, idée qui s'applique explicitement à la transmédiatité. « Un cadre est toujours l'indice de quelque chose-à-lire. Lorsqu'il "rencontre" un cadre, le lecteur est tenu de présupposer qu'il y a là, à l'intérieur du périmètre tracé, un contenu à déchiffrer. Le cadre est toujours une invitation à scruter » (64). Dans le texte « Klassic Komix », le cadre de la bande dessinée est retranscrit dans l'organisation du texte qui est divisé en une suite de vignettes en prose. Chaque groupement de prose est démarqué des autres par un espace et un titre dont la typographie se distingue de celle du paragraphe qui suit. Cette différenciation provoque une rupture dans la lecture ; le titre prend la fonction de cadre et encourage le lecteur à isoler le contenu du paragraphe dans son espace démarqué par le blanc qui l'entoure. La démarcation ou séparation est donc essentielle à la lecture : « C'est une condition de la lecture que les vignettes soient physiquement isolées les unes des autres, ou cognitivement isolables, de sorte qu'elles puissent être lues séparément » (54). Dans le texte de Millhauser, chaque portion du récit peut être lue de manière isolée, parce que le blanc de la page entre les passages de prose remplace visuellement le blanc de la page qui indique la séparation entre deux cases et deux cadres de la bande dessinée. « Le cadre vignettal joue à cet égard un rôle analogue à celui des signes de ponctuation dans la langue (y compris ce signe élémentaire qu'est le blanc séparant deux mots) (Groensteen 56). Par conséquent,

le cadre a une fonction relative au rythme de la lecture, ce que Groensteen appelle « la lecture cadencée » de la bande dessinée où « le cadre est l'agent de cette double manœuvre de progression/rétention » (56).

Le blanc se prête donc à la musicalité des bandes dessinées, comme à la littérature. Les espaces blancs des bandes dessinées, selon leur taille et leur positionnement vont signaler « une scansion plus [ou moins] appuyée » (Groensteen 72). Dans le vocabulaire musical, les valeurs du silence possèdent des termes correspondants : le soupir et la demi-pause par exemple qui, d'après Groensteen correspondent à des blancs de la bande dessinée, l'entre-image et l'entre-bande respectivement. Millhauser exploite le blanc de la page dans plusieurs textes (notamment sa nouvelle « Enchanted Night », ou dans ses pièces transmédiales telles que « Klassic Komix » ou « Cat 'n Mouse », où le blanc de la page est exagéré et signale une rupture de la lecture qui force la pause, un espace vide que le lecteur est forcé de remplir. « The object itself is a product of interconnection, the structuring of which is to a great extent regulated and controlled by blanks » (Iser 113). Les textes écrits en vignettes exposent ce phénomène en littéralisant le blanc du lecteur dont parle Iser. Les espaces vides des blancs fonctionnent en association avec les répétitions qui, dans les bandes dessinées, créent des rimes visuelles. Ce type de rime se manifeste dans « Klassic Komix » par une répétition des images centrales, notamment de « the raven-haired woman » qui figure dans neuf vignettes, « the white-haired lady » trouvée dans six vignettes, et les vignettes 32, 33, 34 qui sont, comme le texte l'indique « the same » (150), avec des changements subtils. Comme nous l'avons déjà noté, Todorov nous dit que la répétition est essentielle dans la construction du sens pendant la lecture (71). « Once a theme has been grasped, conditioned by the marginal position of the preceding segment, a feedback is bound to occur, thus retroactively modifying the shaping influence of the reader's viewpoint » (Iser 118). Ainsi, les répétitions modifient le passé et le présent, et la construction du sens prend place dans la métamorphose du point de vue du lecteur. Ce récit dévoile la façon dont le lecteur est amené à construire une lecture en combinant les codes qui sont intégrés dans l'énoncé avec ses propres expériences qui peuvent se manifester dans les intervalles du texte.

L'espace sonore, l'espace visuel, et l'espace tactile composent l'univers interpersonnel de la bande dessinée. Dans l'espace sonore, les phylactères sont utilisés et assurent une réception effective du message, soit dans le cas du discours, soit dans celui de la pensée. Le texte de Millhauser met en valeur cette technique dans la deuxième vignette du texte « In the balloon beside the youngish man's head, attached by small white circles indicating thought, are the words: Let us go then, you and I » (142). Nous retrouvons cette expression dans le premier vers du poème d'Eliot. Le personnage principal de J. Alfred Prufrock est initialement présenté seul dans le texte de Millhauser. « His eyes are dark and melancholy and his cheeks faintly hollowed [...] From his feet stretches a long shadow, which rests its hands on the shadow of a walking stick » (142). De cette façon, le monologue intérieur comme technique littéraire est mis en avant : le dessin suggère que le « you » et le « I » sont des références à la même personne, contrairement au poème d'Eliot dans lequel ce type de lecture est le produit d'une analyse personnelle du lecteur. Cela signifie que le texte de Millhauser est non seulement une parodie du poème d'Eliot mais qu'il énonce aussi la façon dont l'art d'Eliot en tant que texte à être lu, communique avec le lecteur. Ainsi Millhauser souligne la double fonction de l'auteur implicite/lecteur qu'intègre le narrateur.

Dans l'espace visuel de la bande dessinée, la couleur joue un rôle central: « Feuilletter une bande dessinée, c'est accepter que viennent se distribuer sous nos yeux taches et couleurs selon une codification [...] C'est-à-dire dans les comics, les couleurs en tant que matières d'expression peuvent assumer en représentation tous les raccords (narratifs, esthétiques...) » (144 Fresnault-Dervelle). Dans le texte de Millhauser les références aux couleurs et aux textures sont très nombreuses. Dès les premières phrases de la première vignette, intitulée « Cover », le rôle central de la couleur est souligné. « The cover is glossy and catches the light. Bright orange fish with big eyes and curving eyelashes swim among rubbery plants, dark red and dark green, that rise from the ocean floor » (141). Il faut noter les deux termes utilisés pour décrire la texture (glossy et rubbery), ainsi que les trois références aux couleurs (orange, red, et green) qui sont toutes modifiées par un adjectif correspondant (soit bright, soit dark). Une telle attention au langage descriptif insiste sur l'importance de la couleur et sa fonction dans les bandes dessinées. Ainsi, dans le texte de Millhauser, la texture et

la couleur visuelle sont une exploration autoréflexive de la codification d'un texte, notion engendrée par les deux sens du mot cover : quelque chose qui protège ou quelque chose qui cache (« to hide from sight or knowledge : conceal »). Les nombreuses couleurs mentionnées dans « Klassic Komix » (orange, red, green, yellow, blue, black, orange-brown, pink, white, brown, lemon, purplish, red-and-blue-striped, raven, gold, porcelain-white, blue-black, purple-black, dark-blue, lavender, blood-red, light-brown, silver, polka-dot, blue-and-white) fonctionnent comme les éléments d'une description, dont un sens fixe nous échappe en permanence. Les adjectifs composés de couleurs indiquent la capacité à engendrer un troisième espace fluctuant, à être deux éléments, rouge et noir, (ou plus) simultanément. Les couleurs utilisées avec le suffixe familier « ish » énoncent la fluidité et la subjectivité de la perspective. Dans ce texte de Millhauser, la couleur est un élément de la construction de la narration et du sens, et est mis en avant par la voie de la répétition et par le poids des nombreuses références à ces couleurs qui, dans un espace purement visuel, ne pèsent pas si lourd et sont donc peut-être moins nuancées. C'est pourquoi la couleur jaune de « the yellow fog » (l. 9) et « yellow smoke » de l'univers de J. Alfred Prufrock dans le poème d'Eliot est intensifiée par une répétition appuyée dans le texte « Klassic Komix #1 » dans lequel nous comptons le mot « yellow » près de vingt fois. « The yellow fog of “The Lovesong of J. Alfred Prufrock” broadcasts, for the reader, the murkiness of Prufrock's social environment and social standing » (Murphy, R. 283). Cependant, Vassily Kandinsky associe la chaleur avec la couleur jaune, « le chaud sur ce plan horizontal allant vers le spectateur, tendant vers lui, alors que le froid s'en éloigne » (142). Il explique que

Si l'on fait deux cercles identiques et que l'on peint l'un en jaune et l'autre en bleu, on s'aperçoit, après une brève concentration sur les cercles que le jaune irradie, prend un mouvement excentrique et se rapproche presque visiblement de l'observateur. (143)

Bien que la présence forte de la couleur jaune dans le texte de « Klassic Komix #1 » soit due aux vers anaphoriques de son hypotexte (« The yellow fog that rubs its back upon the window-panes/ The yellow smoke that rubs its muzzle on the

window-panes »), dans l'œuvre de Millhauser la couleur est un motif⁹¹. Si nous suivons la théorie de Kandinsky, la couleur jaune peut fonctionner comme symbole de l'interaction entre le texte et le lecteur.

Il ne faut pas oublier, cependant, que la mise en œuvre des couleurs chez Millhauser est un jeu de noir et blanc créé par les caractères posés sur le papier. L'artiste joue, dans les bandes dessinées, avec le noir de l'encre qui s'oppose au blanc de la page, pour donner naissance à des formes nouvelles, une pratique mise en œuvre dans la nouvelle « Klassic Komix » qui est une incarnation de la forme en transformation. Dans les bandes dessinées, le noir de l'encre est aussi la nuit encrée qui s'oppose au blanc du papier pour souligner le contraste entre l'ombre et la lumière, la tension entre ce qui est dévoilé et ce qui reste caché.

Millhauser développe, bien que d'une manière différente, l'imagisme que nous observons dans « Klassic Komix » dans la nouvelle intitulée « Cathay », insistant toujours sur l'importance de l'expérience esthétique.

⁹¹ Nous pensons spécifiquement à son roman *Portrait of a Romantic* dans lequel l'expérience métamorphique dans la maison d'Eleonor est marquée par la couleur jaune : « a yellowish bare window » (167) ; « The dim yellow wallpaper » (171) ; « brown and yellow peacefulness » (187).

D. Millhauser makes it new : La métamorphose imagiste de « Cathay »

« Cathay », le conte final du recueil *In the Penny Arcade*, entre en dialogue avec « Klassic Komix » : les deux œuvres prennent pour inspiration la poésie américaine moderne. Nous remarquons une association entre « Cathay » et l'œuvre de Wallace Stevens dont la poésie, comme celle de T.S. Eliot peut être caractérisée d'imagiste. Les poèmes de Stevens sont des explorations du pouvoir de la poésie qui cherche, non pas à réfléchir une réalité stable, mais à construire une réalité subjective qui est toujours en mouvement. Comme Millhauser, Stevens joue avec la couleur dans l'objectif de mettre en mouvement l'image qu'il traite. Ce jeu de couleurs concerne également la mise en place de l'association entre le blanc et le noir dans une dynamique d'interprétation. Son poème « Thirteen Ways of Looking at a Blackbird » est fortement imagiste : il est construit en treize strophes numérotées, et chaque strophe traite d'une image qui tourne autour du symbole de l'oiseau noir.

Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.

Cette première strophe oppose l'immobilité des montagnes enneigées à l'œil de l'oiseau noir qui est le seul élément en mouvement dans ce paysage figé. Le blanc de la neige contraste avec le noir de l'oiseau, et l'immobilité avec le mouvement, pour produire l'effet d'une métaphore de l'écriture : l'encre noire sur le papier blanc et le mouvement de la production du sens. L'oiseau noir est un symbole de l'art, un symbole qui est malléable et qui change de signification selon l'image traitée dans la strophe en question.

« Cathay » est construit d'une manière similaire à « Klassic Komix » : le texte relie des images, ou pensées, qui sont traitées plusieurs fois de manière isolée dans des vignettes. Chaque section du texte est introduite par son propre titre, un nom qui annonce l'image qui va être développée, et ainsi exerce son influence sur la façon dont le lecteur approche la production de l'image en question. La première section de « Cathay », nommée « SINGING BIRDS », fait écho à l'oiseau

noir de Stevens, d'abord grâce au titre, mais également par la forme du texte qui semble reproduire les strophes isolées des poètes imagistes, et finalement par le contenu du texte. Millhauser nous lance directement dans le monde surnaturel de Cathay par l'image des oiseaux merveilleux et ouvertement artificiels, confondant donc ainsi, le monde réel et le monde imaginaire.

The shape and motions of the birds are so lifelike that they might easily be mistaken for real birds were it not for their golden forms, and many believe that it was to avoid such a mistake, and to increase our wonder, that the birds were permitted in this manner alone to retain the appearance of artifice. (148)

La voix narrative traduit ici l'angoisse associée à la confusion entre le « réel » et l'artificiel. En même temps, cette tension entre les objets « réels » et ceux qui sont artificiels, produit une sorte de plaisir du regard qui prend pour origine à la fois le désir de rester émerveillé par la ressemblance de l'artifice et le désir de découvrir de quelle manière l'objet fabriqué traite de son existence comme artifice. Les formes et la couleur or des oiseaux de Cathay rappellent l'image des oiseaux dorés cités dans la septième strophe du poème de Stevens.

O thin men of Haddam,
Why do you imagine golden birds?
Do you not see how the blackbird
Walks around the feet
Of the women about you?

Le texte de Millhauser fusionne les deux oiseaux conceptuels de Stevens, faisant d'eux une seule et même image d'un artifice vivant : une œuvre organique. Dans la vignette intitulée « HOURGLASSES », vignette dans laquelle Millhauser exprime le pouvoir transformateur du temps (« [the] neverending sound of sand sifting through hourglasses » (150)), les mots snow-water et quicksilver sont fusionnés. Ces fusions linguistiques sont de plus en plus serrées (d'abord un trait d'union, puis un seul mot) et rappellent les différentes (et nouvelles) formes que prennent les sabliers de Millhauser. En effet, cette image est une véritable littéralisation du pouvoir transformateur du temps, pouvoir qu'il partage, comme cet exemple nous le montre, avec le langage.

La fluidité entre deux pôles, caractéristique du métamodernisme, se communique par un double énoncé : « melodious and melancholy song » (147) ou « the joy of surprise and the pain of the unknown » (158), qui combine les tensions du positif et du négatif afin de créer un espace statique où l'expérience esthétique peut se développer. La vignette « SUMMER NIGHTS » évoque cet espace dans lequel nous découvrons la possibilité de la fiction, incarnée par la littéralisation de la métaphore : « when the moon is a white blossom in a blue garden » (155). Un espace harmonieux dans lequel nous retrouvons le prisme des couleurs (« a rainbow of ripples » (155)), symbole des variations de perspective et d'expérience. Le bouleversement de cette harmonie est localisé dans le langage même : « Although our armies are invincible, our fortifications impregnable, our mountains impassable, and our forests impenetrable, our women shudder and look around with uneasy eyes » (161). Dans tout énoncé se trouve son opposé.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la poésie de Stevens était considérablement inspirée par le mouvement imagiste, créé par Ezra Pound, lui-même responsable du nom du mouvement. « Le terme [imagiste] traduisait la recherche d'un trait poétique par lequel une image visuelle capterait exactement tout un "monde" » (Minière 48). Cette même problématique de la fiction et de sa capacité à mettre le « monde » en mots, structure la nouvelle « Cathay ». Les allusions à Pound dans ce texte de Millhauser sont flagrantes. Le titre « Cathay » désigne, initialement, une œuvre de Pound, un recueil de poèmes chinois dont il a écrit la traduction. Pound ayant été inspiré par la poésie chinoise, l'image dont il parle est donc bien une sorte de traduction de l'idéogramme chinois. « Les idéogrammes ont suscité une multiplicité d'image(s) : ils sont dessins animés, si l'on veut bien comprendre, ici, par cette formule, que le caractère chinois est en lui-même "étymologie visible" et que s'y investit l'âme (le cœur) d'une civilisation » (Minière 89). Ainsi, nous pouvons voir à quel point la poésie imagiste peut être mise en relation avec les genres tels que la bande dessinée ou le dessin animé, deux genres dont Millhauser s'inspire et qu'il transforme dans ses œuvres transmédiales. La notion de l'idéogramme peut également être mise en relation avec les textes de Millhauser grâce à sa double nature. Dans son étude, Pound caractère chinois, Claude Minière explique que l'idéogramme est une « image qui vide, comme par explosion ou illumination, la concaténation : image

sur le geste d'une pause retentissante, "visage" tourné vers le passé et le futur, entre le point d'arrivée et l'aventure du départ » (50). Cette position en suspension entre deux mondes est comparable aux oscillations si présentes dans le monde millhauserien.

The apparition of these faces in the crowd;
petals on a wet, black bough.

Ce poème d'Ezra Pound, « In a Station of the Metro », résonne dans la vignette de Millhauser intitulée « BLUE HORSES ». Pound écrit « In a Station of the Metro » en 1913, soit deux ans avant la publication de *Cathay*, le recueil de poésie chinoise écrit par Li Bai, dont l'œuvre va profondément influencer Ezra Pound. Ce dernier avance que l'objectif de la poésie imagiste est une réflexion sur la transformation : « to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective » (« Vorticism », c'est moi qui souligne). Grâce à son expression ouverte à une vaste étendue d'analyses, « In a Station of the Metro » communique cette envie de traduire une image extérieure en expérience subjective. Pound choisit la forme japonaise de l'haïku pour son poème, en cohérence avec sa préférence pour les formes orientales, focalisées sur l'économie du langage. « In a station of the Metro » se dévoile comme un palimpseste caché sous le texte de Millhauser, « The Emperor's blue horses in a field of white snow » (160), dans lequel le motif du blanc de la neige est une métaphore de la page vide. L'image de Millhauser est alors une image autoréflexive. Une expérience qui reste abstraite, qui ne prend pas la forme d'une image, est une expérience qui ne peut pas être communiquée.

It has been said that the concubines do not exist; the jest contains a deep truth, for like all artists they live so profoundly in illusion that gradually their lives grow illusory. It is not too much to say these high representatives of the flesh, these lavish expressions of desire, live entirely in spirit; they are abstract as scholars; they are our only virgins. (151)

La manipulation des couleurs est essentielle à la construction de la poésie imagiste. Notamment dans ses poèmes « Gray Room » et « Domination of Black », Wallace Stevens met les couleurs en contraste, ou en mouvement, par

voie de la répétition. L'attention portée aux couleurs dans le texte de Millhauser est évidente dès la première vignette, où les couleurs précieuses (gold, silver, emerald-green, opaque jade, copper) sont préférées. Ailleurs, les couleurs apparaissent dans des listes harmonieuses : « scarlet, rose-yellow, white, and plum » (151) pour symboliser à la fois la sensualité et la pureté des concubines, ou encore « black, white, red, green, and blue », des couleurs vigoureuses pour décrire les tableaux érotiques (152). L'accumulation des couleurs crée un prisme verbal dans lequel de nombreuses impressions sont réfractées. Stevens utilise la notion du prisme pour mettre en relation la poésie et la nature en jouant sur le double sens du mot feuille : « The colors of the bushes/ And of the fallen leaves,/ Repeating themselves ». Cette relation nous rappelle la métamorphose d'Emerson, concept auquel il est fait allusion dans le texte de Millhauser : « The leaves of the great tree in which [the birds] sit are of copper; and the trunk and the branches of opaque jade, the whole painted to imitate the natural colors of leaf, stem, and bark » (147).⁹²

Pound ne s'intéresse pas seulement à une image isolée, mais au passage d'une image à l'autre. De même, les fictions de Millhauser traitent le texte à la fois comme des moments esthétiques isolés (les vignettes isolées par leur titre individuel et l'espace blanc qui les sépare des vignettes suivantes) et comme des étapes qui font partie d'une œuvre en métamorphose. Le lecteur est encouragé à façonner un lien entre les images séparées afin de construire un « Cathay » unifié. En associant les vignettes « BLUE HORSES », qui nous rappelle l'œuvre de Ezra Pound, et la vignette « SORROW » qui met en scène les douze images du chagrin (« THE TWELVE IMAGES OF SORROW »), titre qui nous évoque le poème « Thirteen Ways of Looking at a Blackbird » de Wallace Stevens, le lecteur peut concrétiser la continuité entre l'œuvre de Pound, l'œuvre de Stevens et celle de Millhauser. De cette manière, la nouvelle image transforme les images précédentes ; le lecteur est amené à réévaluer le sens de sa lecture à tout moment.

⁹² Nous pensons à la citation suivante issue de l'essai "The Method of Nature" de Ralph Waldo Emerson : « [P]lanet, system, constellation, total nature is growing like a field of maize in July; is becoming somewhat else; is in rapid metamorphosis. [...] But nature seems further to reply: "[...] The gardener aims to produce a fine peach or pear, but my aim is the health of the whole tree—root, stem, leaf, flower, and seed » (111). *The Prose Works of Ralph Waldo Emerson: In Two Volumes. (Vol. I)*

Le Cathay de Pound et le « Cathay » de Millhauser sont inspirés du lieu réel du même nom, célèbre pour ses jardins remarquables. Il est facile de voir pourquoi Millhauser est inspiré par l'idée d'un endroit comme le Cathay de Chine : le lieu, tel qu'il est décrit par William Chambers en 1772 dans son étude sur les jardins orientaux, semble incarner la tension entre l'artifice et le monde naturel. « Les jardiniers chinois prennent la nature pour modèle, et leur but est d'imiter toutes ses belles irrégularités » (Chambers 154). De la même manière, l'art de Millhauser explore et met en relief les notions d'irrégularité et d'imperfection artistique dans sa (re)création de Cathay où « the court poets are advised to introduce occasional small dullnesses and imperfections in their verses, in order to relieve their hearer from the monotony of perfection » (156). La perfection chez Millhauser appartient à l'art et non pas au monde réel, sentiment exprimé par Chambers qui explique que « la plupart des choses perfectionnées sont aussi peu naturelles » (156). Dans ces mondes merveilleux de Cathay, le monde « réel » sert de modèle à l'objet artistique qui est supérieur à la « réalité ». « Il faut par conséquent que l'art supplée à l'insuffisance de la nature, qu'il serve à donner de la variété, et qu'il produise encore de la nouveauté et de l'effet » (Chambers 155). Dans le conte de « Cathay » « there can be no beauty without strangeness » (156) parce que c'est l'étrangeté, ou la différence, qui engendre la nouveauté et l'effet dont Chambers parle. La contemplation provoquée par tout ce qui est hors norme, nous permet donc d'entrer en dialogue avec un texte qui négocie les frontières sociales ou littéraires, et ainsi nous encourage à évaluer ces mêmes frontières. Ce sentiment est mis en relief par la voix narrative qui s'interroge : « Is it not possible that the Emperor sees in these ugly women a beauty to which we, with our smaller understanding, are hopelessly blind? » (156).

Cette relation entre le lecteur et le texte, faite de provocation et de perception, est au centre de l'art du jardin chinois tel qu'il est analysé dans l'étude de Chambers. « Partout l'artiste introduit la plus grande variété possible dans les formes et les dimensions » (169). La façon dont la variété est rendue prend plusieurs formes, notion qui est revisitée dans le « Cathay » de Millhauser pour exprimer la richesse narrative. La deuxième vignette du récit est intitulée « CLOUDS », symbole précieux pour les poètes chinois (Minière 90), et symbole qui, chez Millhauser illustre les possibilités de la fiction : « an unusual purity of

whiteness [...] a fluid form of sculpture » (148). Cette image nous évoque la sculpture éphémère de Berndnaut Smilde.



93

La matière du nuage se prête à la transformation. Cependant, dans la fiction de Millhauser, c'est la langue qui dirige toute « réalité » : « no cloud in our heaven can assume a shape which has not already been named » (148). Michel Schneider, dans son étude *Voleurs de mots*, avance que tout énoncé est une répétition, une sorte de plagiat. La couleur même des ciels de « Cathay » semble l'affirmer : « the rich lapis lazuli of our skies » n'est-il pas le lapis lazuli de W. B. Yeats⁹⁴ ?

L'élément sûrement le plus fondamental dans la relation entre les jardins de Cathay et le « Cathay » de Millhauser, est la façon dont l'artifice est au centre de

⁹³ Nimbus II de Berndnaut Smilde (2012). « Smilde says his purpose was to give form to "physical presence found within transitional space." ». <http://slamxhype.com/art-design/berndnaut-smilde-nimbus-ii-cloud-installation/>

⁹⁴ Voici la quatrième strophe du poème « Lapis Lazuli » (1938) à laquelle l'œuvre « Cathay » semble faire écho :

Two Chinamen, behind them a third,
Are carved in lapis lazuli,
Over them flies a long-legged bird,
A symbol of longevity;
The third, doubtless a serving-man,
Carries a musical instrument.

chaque œuvre. Partout dans les jardins de Cathay où « on imite avec beaucoup d'art les irrégularités qui caractérisent la nature » (Chambers 176), l'artifice prend l'ascendant sur la nature. La façon dont le paysage est modelé est tout à fait millhauserien. « On introduit aussi dans ces lacs de grands rochers artificiels d'une pierre de la plus belle couleur [...] ils sont modelés avec goût, et percés d'ouvertures au travers desquelles on perçoit plusieurs lointains » (Chambers 181). Même la façon de tailler et de disposer les branches est harmonieusement variée. Ici on ne parle que d'artifice : feu d'artifice ou rivières artificielles avec leurs embouchures cachées artistiquement par l'artiste.

Le texte de Millhauser renvoie à cette obsession de l'artifice. Nous utilisons le mot obsession ici pour mettre en relief l'aspect sensuel, voire érotique, de l'expérience esthétique. Dans le monde de Millhauser « the concubines are honored as artificers » (150). Leur art, comme il est expliqué dans cette vignette, ressemble étrangement à l'art de la fiction où le jeu entre la dissimulation et la révélation fait fonctionner l'intrigue. L'art des concubines nous évoque celui de la fiction : « [it] appears to depend in large part upon the paradoxes of transparent concealment and opaque revelation [...] shadows, implications, illusions, duplicities of disclosures, a profound understanding of monotony and surprise » (150-151). L'érotisme de l'expérience artistique prend une autre forme dans ce texte de Millhauser : « The art of illuminating the eyelid is old and honorable, and no Court lady is without her miniaturist. These delicate and precise paintings [...] are highly prized by our courtiers, and especially by lovers, who read in them profound and ambiguous messages » (152). Les femmes de la cour peuvent révéler brièvement ces messages en baissant leurs paupières. La relation entre les femmes qui montrent leurs tableaux et le spectateur, fait écho à la communication entre le texte et le lecteur, relation qui est ici sexualisée. D'après Max Milner « l'œil joue très souvent le rôle de substitut de l'organe sexuel dans les rêves, les fantasmes, et les mythes (259). Ainsi la communication entre l'œuvre et le spectateur, communication par la voie du regard, devient une expérience intime, voire physique. La vignette « MIRRORS » souligne ce concept. Si pour Stendhal « un roman c'est un miroir que l'on promène le long du chemin », chez Millhauser le miroir est un amant et la lecture une séduction : « the mirror's passionate and hungry gaze [...] holds her spellbound; the long, searching look,

deep into her treacherous eyes, her slow surrender to the act of reflection » (158). Un équilibre entre le mystère et la révélation est inhérent à la séduction. « The lover well knows that these eyelid miniatures, at once public and intimate, half-exposed and always hiding, allude to the secret miniatures of the hidden eyes, or the eyes of the breast » (153). Cette tension entre ce qui est visible et l'allusion à ce qui est encore caché est fondamentale dans la lecture. « Tout le monde sent bien que l'œuvre s'échappe, qu'elle est autre chose que son histoire même » (Iser 136). Le concept de l'œuvre qui s'échappe prend la forme de la miniature, une « passion » que nous avons déjà vue exhibée sur les paupières des femmes de la cour et qui prend également la forme d'un jouet énigmatique de l'empereur : une miniature du palais qui contient un autre palais miniature qui, à son tour contient encore un autre palais miniature. Cette extrapolation est la métaphore d'une lecture en profondeur d'un texte qui s'échappe en permanence.

« La plupart [des jardins chinois] sont comme ces pièces de musique qui, bien que très simples en elles-mêmes, suggèrent une imagination fertile, un enchaînement de variations qui se succèdent à l'infini » (Chambers 198). Le « Cathay » de Millhauser met en évidence la musicalité associée aux jardins chinois. Le texte commence avec « singing birds » et la description d'une scène qui met en place la notion de mélodie, que nous pouvons associer au style de Millhauser, produit principalement par le langage poétique centré sur les allitérations et les assonances multiples. La forme de la vignette se prête à la musicalité poétique que nous associons à la poésie chinoise, dont la lecture « trace encore une autre dimension, diagonale, de longue portée qui traverse la lecture des courtes unités linguistiques et qui, proprement, musicalement et sémantiquement fait le poème » (Minière 66). Cette musicalité a un effet esthétique, ce qui est le produit de la lecture et qui existe « ni tout à fait sur la page, ni complètement dans l'esprit du lecteur et de l'auditeur, mais entre les deux espaces » (Minière 66), espace construit dès l'interaction entre le texte et le lecteur. Tournons-nous à présent vers l'Enchanted Night de Millhauser afin d'approfondir notre analyse concernant cette idée.

E. Le « paysage choisi » *d'Enchanted Night*

Millhauser s'inspire de la musique pour piano pour mettre en œuvre une exploration transmédiatique musique/prose, de manière explicite, dans l'œuvre *Enchanted Night* qui prend pour hypotexte la musique de Claude Debussy. Le lien entre ce roman court et la musique de Debussy n'est pas tout de suite évident. C'est Millhauser lui-même, dans son interview avec Marc Chénétier, qui énonce cette association: « In a sense, *Enchanted Night* was an elaboration of “Clair de Lune” » ; Millhauser fait ici référence à sa propre nouvelle dont il emprunte le titre au mouvement musical extrait de la Suite Bergamasque de Debussy. Bien que, à la lumière de ces éléments, la pièce de Debussy hante cette œuvre de Millhauser, *Enchanted Night* ne peut pas être considérée comme une œuvre ekphrastique dans la mesure où elle n'est pas une traduction d'une œuvre précise de Debussy comme peut l'être le « Clair de lune » de Millhauser. Cependant, le style d'*Enchanted Night* est clairement d'ordre musical : « The conception of the work was musical—theme and variations on a summer night. [...] A slow movement in violin sonata. Adagio cantabile » (*Transatlantica* (2003)), nous explique Millhauser, confirmant l'aspect transmédiatique de son œuvre. Cette partie de notre étude vise donc à montrer la façon dont Millhauser réussit à transformer la musique, et précisément la musique de Claude Debussy (y compris le mouvement « Clair de lune ») en prose, tout en soulignant la sensualité complexe de l'expérience esthétique.

L'attraction que montre Millhauser pour Claude Debussy et son art est aisée à comprendre car Debussy éprouvait lui-même un intérêt pour la transmédiaticité et s'inspirait de l'art plastique et de la peinture. Ses compositions musicales sont, en effet, des traductions de tableaux et de fictions (symbolistes, romantiques, gothiques, japonais entre autres) qui l'avaient inspiré. « Ce sont les membres de l'Institut de France qui ont pour la première fois – dès 1887 – appliqué le terme d'impressionniste à la musique de Claude Debussy » (*Lesure* 25), mot qui, auparavant, n'était utilisé que dans la description de la peinture. Debussy va résister à cette classification de sa musique, préférant le mouvement du symbolisme, toujours en associant sa musique à la peinture.

D'après Victor Chklovski « il existe deux sortes d'images : l'image comme moyen pratique de penser, moyen de grouper les objets et l'image poétique, moyen de renforcer l'impression » (79). L'art de Debussy, art non-visuel, produit une image poétique. Les compositions de Debussy traduisent les images mises en scène dans les tableaux, ou décrites en prose ou en poésie, montrant toutefois que Debussy a conçu un autre pouvoir dramatique : une musique qui commence là où le pouvoir expressif de la parole se termine (Bruhn xxv). En cherchant une expression toujours plus complète, Debussy va produire une œuvre composée de plusieurs médiums, mélangeant des solos de piano avec des mots, des lignes, ou encore des épigraphes évocateurs.

Il est clair qu'en bon symboliste, [Debussy] cherchait à traduire non l'image elle-même, mais le souvenir qu'il en avait ; il recomposait ses émotions devant elle [...] Il cherche dans sa musique à découvrir 'les correspondances mystérieuses entre la Nature et l'imagination'. (Lesure 36)

De cette manière l'art de Debussy et l'art de Millhauser se ressemblent. Dans les textes de Millhauser nous retrouvons des références nombreuses aux autres œuvres utilisées pour explorer la relation entre l'expérience et l'expression de cette expérience.

Dans *Enchanted Night*, Millhauser utilise un mélange de médiums pour exprimer une vision métamoderne, une vision du monde qui est prismatique et variable : « I was searching for a form that allowed me to use many different voices, to use a host of pronouns » (*Transatlantica* (2003)). Ces voix multiples qui racontent leurs propres histoires font partie d'une seule et même composition, évoquant ainsi la polyphonie, technique musicale que nous retrouvons également dans l'œuvre de Debussy. Grâce à l'unification thématique, les multiples voix de l'œuvre de Millhauser conservent une harmonie, nous rappelant la technique de Debussy. Semblablement, dans l'œuvre de Millhauser, les intrigues divergentes (Janet avec son amant, Haverstraw et Mrs. Kasco, Danny et la déesse de la lune, Coop et le mannequin, Laura, les trois garçons (Blake, Danny, Smitty), Pierrot et Colombine, la bande de filles, la femme qui habite seule, les enfants) font néanmoins partie d'une histoire harmonieuse qui se déroule au clair de lune.

Enchanted Night est une nouvelle en vignettes, forme qui se prête à une narration faite de voix multiples. Pour capturer la nature variée de l'expérience, Millhauser fait parler ces voix dans une multitude de genres (la prose, la poésie, et même une comptine) qui a l'effet de créer une vraie composition. Ces formes et voix hétéroclites sont unies, dans un premier temps, par le motif du clair de lune distinctement debussyste, un clair de lune qui est repris chez Millhauser dès la première vignette : « Five past twelve. [...] Moonlight streaming past the edges of the closed and slightly raised venetian blinds [...] the lifeguard chairs tall and white and clean under the moon [...] she feels exposed, a girl in moonlight » (3). Les références à la lune ou au clair de lune résonnent dans l'intégralité du texte. Chez Millhauser, comme chez Debussy le clair de lune donne une lumière ambiguë ; c'est le clair de lune de Verlaine dont Debussy s'inspirait pour ses propres compositions : un clair de lune « triste et beau » (vers 9). Malgré leurs différences d'atmosphère, les deux versions du « Clair de lune » de Debussy retiennent l'ambiguïté émotionnelle inhérente au poème de Verlaine.

Debussy's earlier setting exhibits a generally optimistic, luminous atmosphere, established by cascading triads and the predominating major mode of the piano accompaniment. Although there is a brief descent to "le mode mineur" [...], the song is only "quasi-triste" and more concerned with soaring climaxes on "la vie opportune" and "au calme clair de lune" than with any doubting of "leur Bonheur" [...] The atmosphere of Debussy's later setting is darker than before; there is more emphasis on "le mode mineur," less on "la vie opportune". (Wenk 26-27)

La façon dont la musique de Debussy arrive à évoquer, non seulement des sentiments, mais également des scènes pleines de couleurs et de textures qui semblent correspondre à ces sentiments est centrale dans sa musique et particulièrement dans « Clair de lune » dévoilant ainsi le « paysage choisi » de Verlaine. La musique de Debussy est un art synesthésique qui incarne la sensualité de l'expérience esthétique.

The quality of Debussy's music is rather subdued and ethereal, calling to mind the colors soft blue (perhaps some violet), gray, yellow (perhaps some gold), and white, and shapes that have indefinite, ill-defined borders. [...]

Debussy's music contains very limited contrasts. If his work were a concrete, touchable or viewable object, Debussy's music might be soft, velvety to the eye and touch. (Schneck, Berger 228)

La couleur bleue domine le texte de Millhauser, évoquant ainsi les effets synesthésiques de la musique de Debussy. Bien que ce soit le bleu foncé qui se répète le plus souvent dans ce texte, Millhauser décline néanmoins plusieurs nuances de bleu : bluish green (13), clear blue (14), radiant blue (44), radiant dark-blue (50), brilliant blue (63), blue-black (69), variant, de cette manière, le ton du conte. Il fait aussi appel à la poésie imagiste pour capturer l'essence du clair de lune : « [T]he moon is a white blossom in a blue garden » (24). Cette image traduit la texture douce et veloutée (blue silk (68)) que Daniel J. Schneck et Dorita Berger, cités ci-dessus, associent à la musique de Debussy. Millhauser accentue la nature multi-sensorielle de l'expérience qui se déroule dans ce clair de lune.

She has never touched skin before, soft and silky over bone: her own hands and cheeks remain glass-hard. She takes his hand and they begin to walk slowly along the shadowy side of the alley. She can smell the leather of his jacket among the dark green scents of the embankment. When they step from a shadow into the moonlight she seems to feel, in her slender shoulders, the soft, silken weight of the moonlight sifting down. (104, c'est moi qui souligne).

Le fait que l'expérience sensorielle de ce mannequin commence par la découverte de la peau n'est pas arbitraire. « [Skins] are the echoes, the ripples of bodies, and they carry the sense of body towards us together with the details of form » (Elkins 1). Dans cette scène millhauserienne, le touché est accentué, soulignant la nature palpable de l'expérience. Les alliterations sifflantes (she seems to feel, in her slender shoulders, the soft, silken weight of the moonlight sifting down) suggèrent une certaine douceur associée à l'aspect physique du clair de lune.

Pastiche d'une composition musicale, *Enchanted Night* est un paradigme de la prose lyrique. Nous notons au cœur de la musicalité du texte un système de répétition, technique que nous observons chez Debussy.

[V]aried repetition is accompanied by a more complex melodic texture with few performance indications in the score. A circular rhythmic-melodic motive spanning two measures dominates the middle of the work, recurring six times [...] before returning at the end of the piece. Its repetitive nature creates a tension that is released in long arching arpeggios and a variety of consequents, propelling the music forward. (Briscoe 232)

Le motif du clair de lune et le bleu de la nuit sont deux exemples de cette répétition musicale. A cette liste nous pouvons ajouter la répétition du mot sharp : *sharped-etched* (69), *sharp and clear* (80), *sharp shadows* (82), *sharp-wounded* (98), *sharp, bracingly bitter* (103), *sharp burst* (113), *sharp reflection* (122). Ce mot à multiples connotations peut évoquer tout d'abord un terme musical : le dièse. Ce symbole indique que la hauteur naturelle de la note associée à ce dièse doit être élevée d'un demi-ton. Tout comme l'adjectif, le dièse a une fonction transformatrice, et modifie la note à laquelle il est associé. En même temps, le mot sharp est un adjectif souple, capable de modifier les noms associés à tous les sens. C'est cependant un adjectif qui dénote une certaine agressivité ou violence, idée qui contraste avec la douceur de l'impression globale que donne la musique de Debussy. Ce contraste exprime une sorte de variation similaire à celle dont James Briscoe, cité ci-dessus, parle dans son étude de Debussy.

Le monde merveilleux d'Enchanted Night est fermement enraciné dans le Connecticut et Millhauser profite de son environnement local pour créer sa composition. En effet, une des mélodies du texte est celle des criquets, présente dans la vignette « The Cricket Bluegrass Band » avec son unique phrase « live it up » (76) répétée huit fois, qui donne un sentiment de légèreté que nous retrouvons dans ce conte. Le titre de vignette « Song of the Field Insects » est utilisé deux fois dans le texte pour nous rappeler ces sons locaux qui font partie de l'expérience sensorielle du monde. Finalement, les mouvements du voisinage qui, dans un autre contexte, seraient banals, deviennent poétiques dans le clair de lune de Millhauser.

The side of the porch is fierce with moonlight and sharp black shade, but here the porch is nearly dark, except for the thin light of a distant streetlamp partly concealed by a Norway maple. The tall shadow glides to a front window and pushes up against the screen, which rattles but does not move. At a second

window the buckled screen jiggles in its track. Slowly, jerkily, it rises, grating, squeaking. Behind the screen the wood-framed window, rain-swollen, scrapes upward with repeated palm thrusts. (54)

L'expression poétique crée le lyrisme nécessaire pour un texte musical : l'attention aux allitérations (sharp black shade, wood-framed window) et aux adverbes de mouvement et de son (slowly, jerkily, grating, squeaking) accentue la musicalité de l'expression. Ailleurs dans le texte, Millhauser va adopter la voix de la déesse de la lune : « Deep-smitten she looks at him, mortal and beautiful, young and dying. She sinks to her knees and caresses the fair face, peaceful in sleep. Never will she wake him, the sleep enchanted » (98). Cette voix lyrique, caractérisée par une construction anastrophe plus appropriée à une expression d'antan, prête à ce texte un aspect musical.

Le texte de Millhauser, comme le « Clair de lune » de Debussy communique un sentiment ambigu : « [a] dark, sweet music » (114), qui oscille entre légèreté et gravité, lumière et obscurité tout comme des billes qui roulent dans le soleil et l'ombre (« marbles rolling in sun and shade » (13)). Dans la vignette « The Moon and the Mannequin », Millhauser utilise la lune pour diviser la scène en deux : « [The moon] casts a deep shadow on one side of the street and an eerie brightness on the other » (25). Le clair de lune divisé crée deux scènes et deux sentiments contrastants, phénomène debussyste. « Le mystère de Debussy par excellence est un mystère de lumière [...] Clair de lune bergamasque ou crépuscule andalou, la nuit debussyste est presque toujours une nuit lumineuse » (Jankélévitch *Le Mystère* 76). C'est justement cette nuit lumineuse que Millhauser reprend et met en relief dans *Enchanted Night* et cet entrejeu ombre/lumière est un des motifs centraux de l'exploration de la fonction de l'art dans l'œuvre de Millhauser. Semblablement, l'œuvre entière de Debussy s'intéresse au rapport entre ombre et lumière. Ses compositions sont une sorte de « "mise en place sonore" : [...] dans laquelle les possibilités de chaque instrument sont utilisées pour elles-mêmes en vue de disposer les zones d'ombres et de lumière » (Lesure 36). La manifestation de l'ombre et de la lumière dans la musique de Debussy provient de sa connaissance et de son appréciation de la peinture, et des effets de la lumière naturelle, élément que Millhauser ne néglige pas, associant toujours l'image aux

sens : « Light [...] shines on the recently tarred pavement, which glimmers with satiny black sheen » (22, c'est moi qui souligne) ; « In the trees it's dark, with patches of moonlight [...] sunspots on the pineneedles, the smell of green [...] [Laura's] body feels feverish and cool » (71, c'est moi qui souligne). Dans la vignette « Beach on a Summer Night », Millhauser nous offre une image de la musique elle-même :

The bar is solid in places, as if painted carefully with a brush, but in other places it is shaky, and here and there it breaks into quivering points of light. Far out on the water, a white light appears on top of a black lighthouse and goes out. It will not return for another five seconds.

Le mot bar, utilisé ici pour indiquer une bande de sable, est également un terme musical qui signifie une mesure. La description du bar est un véritable mélange de sens : les mots tels que shaky et quivering nous suggèrent à la fois des sensations tactiles et sonores. Le mot solid nous évoque le toucher mais aussi la vue, notion que la comparaison as if painted carefully souligne. Le va et vient mesuré de la lumière nous évoque le motif musical. « On this night the waves are very small. They break slowly and quietly, unrolling along the wet sand in orderly lines that are suddenly broken by new lines, in a pattern difficult to grasp » (48). Le mouvement délicat des vagues fait penser à un mouvement mélodieux, à la fois palpable et intangible.

« La musique de Debussy [...] a deux espaces, le Haut et le Bas » (Jankélévitch *Le Mystère* 81) ce qui permet de mettre en place le mouvement, notion qui est reprise par Millhauser dans *Enchanted Night*. Cet élément prend deux formes dans ce texte de Millhauser : tout d'abord, le placement des personnages sert à mettre en relief une opposition ou un mouvement de haut en bas. Le grenier où Haverstraw médite sur son chef d'oeuvre « is above the second floor of the house » (6). Dans la vignette « The Window », « Janet Manning, twenty years old, wakes up suddenly in her big bedroom on the second floor [...] She hurries over to the window beside her dark desk [...] raises the shade, and looks down into the moonlit back yard » (13, c'est moi qui souligne). Le mannequin dans « The Pleasures of Window Gazing » « looks down at the world through sunglasses darker than that night » (46, c'est moi qui souligne). Haverstraw et

Mrs. Kasco montent sur une colline pour regarder la ville d'en haut (58). La seconde forme est caractérisée par une musique qui oscille entre différents niveaux de profondeur, et qui résonne dans ce texte, afin que les vignettes qui traitent de ce concept agissent comme une sorte de refrain. La première manifestation de cette variation musicale se trouve dès la page 15 dans la vignette intitulée « The Piper in the Woods ». Ce titre fait allusion à la légende du joueur de flûte de Hamelin (the Pied Piper) et à la figure mythique de Pan, personnage central dans « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Debussy : « [The flute music] rises in slow ripples, in slow ripples it rises, again falls, a tireless slow rising and falling, insistent, a dark call, a langorous fall » (15) ; et une page plus tard : « Summer Storm hears something far away, a dim music, rising and falling » (16). Dans « The Children Wake », « [the children] hear dim music rising slowly and slowly falling » (26), et plus tard : « far away a faint music, rising and falling, dark and sweet » (53). Le dernier refrain (page 114), qui atteint l'apogée de sa puissance, se trouve dans la deuxième vignette « The Piper in the Woods » : « the rising and falling sharp sweet music brushes against the skin of [the children's cheeks], touches their hands and faces, passes through them and comes out the other side ». Ces oscillations constantes entre le haut et le bas produisent une sorte de flottement dans le texte qui contraste avec l'élan du mouvement, un contraste qui produit un tremblement : « The street is trembling, the air is trembling » (46). Ce mouvement traduit l'imminence d'un événement, de quelque chose qui est sur le point d'arriver. Nous observons un phénomène similaire chez Debussy.

Il y a chez Debussy [...] quelque chose qui nous tient en suspens sur le seuil de l'aventure et dans l'imminence de la très proche catastrophe. Pendant ces minutes passionnantes où la situation provisoire doit forcément se résoudre, le temps s'arrête et l'homme retient son souffle. (Jankélévitch *Le Mystère* 77)

D'une manière plus concrète, chez Debussy la fluctuation de tonalité musicale est interrompue par des moments de silence. « Il y a tout un silence intra-musical qui baigne l'œuvre de Debussy [...] non seulement il aère le discours de pauses, de soupirs et de grands vides, qui sont silences nombrés et mesurés, mais il en atténue jusqu'aux fortissimo » (Jankélévitch *Le Mystère* 131).

Millhauser intègre le silence dans son œuvre par le mot « stillness », que l'on retrouve comme titre de l'une des vignettes de ce conte, mot qui peut être traduit en français par le mot silence. Cependant, le mot « stillness » est intéressant, dans la mesure où, il peut signifier le silence comme le calme, mot qui s'oppose au mouvement.

Millhauser fige la scène en employant une comparaison qui illustre la relation intermédiaire entre la prose et la peinture : « Janet's back yard is absolutely still. It looks to her like a painting of a yard at night: BACK YARD : SUMMER NIGHT. Or maybe it's called GIRL IN WINDOW WAITING » (28). La comparaison se transforme en métaphore : « But the swing can never swing, and the girl in the window can never turn her head because they're both trapped in the painting » (28). La scène figée est une scène de suspense ; on attend un mouvement qui ne vient pas : « the yard is filling up with stillness, a stillness that will become greater and greater till finally it brims over » (28). Cette image est reprise plus tard dans la vignette « The Swing » : « The world, filled to the brim with stillness, suddenly overflows » (38). Nous revisitons la même scène mise en mouvement dans trois autres vignettes dispersées dans la nouvelle.

La signification de ces scènes, en particulier, est enrichie par la proximité que nous pouvons observer entre cette mise en scène de Millhauser et le tableau intitulé « La balançoire » de Jean Honoré Fragonard.



Ce même tableau était déjà utilisé comme source d'inspiration pour le poème « Fragonard's Swing in poem » de Jorge de Sena dans son recueil *Metamorphosis* (Bruhn xiv-xv). Le poème de Sena traite de la sensualité d'une femme qui se manifeste dans le regard de son amant : « How she swings into the air in the space/ between the flutter of her indiscreet skirts/ and the quivering grove ». Dans le poème, il apparaît que la seule chose qui compte est le contact sexuel des deux amants. Les vignettes du conte de Millhauser mettent en scène une histoire similaire. Janet, le personnage principal de cette vignette vit une expérience avec l'amant de ses rêves. Le contact physique des deux personnages se déroule sur trois vignettes où ils vont finir par consommer leur attirance dans la forêt.

Théophile Gautier a déclaré dans *Les jeunes France* : « “Le seul plaisir qu'un livre me procure encore, c'est le frisson du couteau d'ivoire dans ses pages non coupées : c'est une virginité comme une autre et cela est toujours agréable à prendre” » (cité dans Dumoulié 137-138). La sensualité de l'expérience esthétique est centrale dans les compositions des deux artistes. L'extase langoureuse, qui est

⁹⁵ La balançoire. Jean Honoré Fragonard (1767-1768)

souvent associée à la musique de Debussy, peut être retrouvée dans les textes de Millhauser. Dans *Enchanted Night*, cette sensualité est incarnée par le mannequin : « she dreams of release, of the dropping of her guard, of the voluptuous fall into motion » (9) ; « she feels a swooning languor combined with a secret excitement, a loosening of the rigorous bonds of nature » (25). Les dernières lignes d'*Enchanted Night* nous laissent avec la promesse d'un dénouement lyrique : « [O]ver the dark water a thin band of sky has grown pale, gulls walk in the seaweed and straw of the tideline, the moon, nearly full, shines in the part of the sky where it is still a summer night » (130).

Etant donné que l'expérience esthétique est sensuelle, chez Millhauser elle est souvent liée à l'expérience sexuelle. Dans une des vignettes intitulée « *The Chorus of Night Voices* », titre qui apparaît sept fois dans le texte servant ainsi de refrain, la lune est personnifiée en déesse capable d'entrer en contact physique avec les autres personnages. L'incantation « touch me now, burn me with brightness, pierce me with white arrows, [...] huntress and healer, all revealer, comforter and destroyer » (72), révèle la double nature de l'expérience esthétique : la sensualité et la violence. Pour Laura aussi, l'expérience au clair de lune est intensément sensuelle et violente : « Laura stands in moonlight, eyes shut tight, feeling the whiteness burn into her. The moon sword is plunging deep, burning away her restlessness » (78). Ce concept est approfondi dans le texte à travers les vignettes qui mettent en scène le personnage de Danny et sa relation romantique avec la lune personnifiée. « The moon is looking down at him. A desire comes: to reach out and embrace the moon, to press it against his chest » (80). Ailleurs, dans « *Danny and his Goddess* », la nature sexuelle de son expérience au clair de lune est explicite.

Deep-smitten [the goddess] looks at [Danny], mortal and beautiful, young and dying [...] Gently she undresses him, unclasps her mantle. Now she strokes the skin of the sleeping one, now she kisses his eyelids closed in dream, now she stiffens his lovelance with her hand. Now she rides him, the goddess astride him, takes him, the night-lovely one, even as he sleeps. (98)

Si le clair de lune de Millhauser est une métaphore de l'expérience esthétique, ces moments explicitement sexuels montrent à quel point cette expérience est

sensuelle et aussi fugace. Au moment de sa jouissance, l'amant de Laura pense à ce moment qui est déjà en train de fuir :

As he moves slowly towards his ecstasy, approaching but not quite there, not yet wanting to be there, he wonders suddenly, with surprise, what will break her heart more: the memory of the strangely grave lovemaking itself [...] or the memory of the way she swung out of the shadow up into the moonlight.
(100)

A l'instar de Debussy, Millhauser utilise le souvenir pour explorer et estomper les frontières entre le « réel » et l'imagination, les objets concrets et les sensations et sentiments. D'après Millhauser dans son article « Replicas » : « Memory may best be thought of as an insubstantial replica [and yet] by pointing beyond themselves to another world that by contrast is felt to be genuine, replicas create in those who look at them a feeling of restlessness and desire » (59). Un échange entre Haverstraw et Mrs. Kasco dans la vignette « Haverstraw Speaks », illustre la fonction de la mémoire et la façon dont son existence, telle une fiction, lui donne le pouvoir de remplacer « les faits ». Pour Haverstraw « memory [is] but an act of forgetting, of omission. And so there's nothing but loss, falling away, carelessness, oblivion. [...] Memory keeps turning into imagination. The world – the fact – the actual – keeps slipping away » (36).

Cet évanouissement (« slipping away »), la dissolution d'un monde solide, est un thème récurrent dans la fiction de Millhauser et est également présent dans la musique de Debussy, arme à double tranchant qui montre le pouvoir de l'art de transformer le monde concret, mais aussi la fragilité et la fugacité de l'expérience esthétique. « [L]es compositions [de Debussy] expirent enfin dans l'espace et la nuit, [...] par effacement » (Jankélévitch *Le Mystère* 133). Il est évident que, par ses nombreuses indications musicales qui relèvent des « variations de l'inanition : “en se perdant”, “perdendosi”, “estinto”, “pianissimo possible”, “à peine”, “imperceptible”, “presque rien”, “presque plus rien”, “plus rien” » (Jankélévitch *Le Mystère* 136), Debussy était très concerné par l'effacement graduel de l'expérience esthétique. Dans *Enchanted Night*, Millhauser reprend cette notion et termine ses multiples histoires dans un doux effacement: « Dim memory of a white dream, fading, ungraspable: vanished » (116). La vignette

finale nous offre un anéantissement musical : « At the first glimmer of gray in the sky, the piper in the woods looks up, bends and spins once more, and breaks off abruptly. In the shocking silence he beckons toward the sky » (129). Les mouvements de ce joueur de flute nous évoquent les mouvements de la musique même. Dans le silence qui suit sa mélodie, nous ne trouvons pas l'absence mais, au contraire, un geste de transcendance (he beckons toward the sky), une preuve que l'art nous transforme.

Conclusion

La métamorphose ultime est donc celle du lecteur. Notre objectif a été de proposer une lecture des manifestations et implications de la métamorphose dans l'œuvre de Steven Millhauser, montrant ainsi que la métamorphose est une conséquence de la nature organique de la lecture, et de l'expérience esthétique et, finalement, de toute expérience dans un monde fondamentalement changeant. L'enjeu était double, à la fois esthétique et philosophique puisqu'il s'agissait de repérer comment la métamorphose, motif répété, structurait les fictions de Millhauser, et ce faisant, révélait l'expérience transformatrice de la lecture. C'est en prenant appui sur les sources critiques, philosophiques et historiques variées que nous avons souhaité mettre en lumière la nature éclectique de la métamorphose, et la façon dont ses diverses manifestations donnent son unité à l'œuvre de Millhauser.

Une fois la récurrence du motif repérée, notre démarche a été de retrouver les origines de la métamorphose, à la fois dans l'œuvre de Millhauser et dans l'histoire du concept même. L'œuvre de Ralph Waldo Emerson nous a fourni une philosophie de la métamorphose américaine, nous permettant de dresser une comparaison entre les métamorphoses repérées dans les textes de Millhauser et la culture et l'identité américaines caractérisées par leurs natures plurielles et changeantes. C'est notre première partie qui nous a permis de mettre en évidence la relation transformatrice réciproque entre la terre américaine, spécifiquement la Nouvelle-Angleterre, et l'art issu de cette région. Espace géographiquement complexe, la Nouvelle-Angleterre se situe entre le vieux monde de l'Europe et la jeune nation d'Amérique, entre la culture des premières villes des États-Unis et le territoire sauvage de la Frontière. Grâce à ce positionnement, la Nouvelle-Angleterre représente un espace de transition entre le passé et le futur, la nature et la culture. Utilisant les contours de la fenêtre, Millhauser encadre ce paysage remarquable par sa liminalité, faisant de lui un espace de transformation artistique.

Si Millhauser met en scène des lieux traditionnels d'une Nouvelle-Angleterre rurale, il ne néglige pas les lieux plus modernes : les traits du paysage urbain. Parc d'attraction, hôtel, grand magasin, Millhauser profite de ces édifices pour explorer la façon dont les espaces urbains sont des espaces lisibles et donc scriptibles. En effet, Millhauser dévoile au lecteur la manière dont on manipule les signes pour diriger l'expérience du lecteur. Au centre de ces explorations se trouve une évaluation du consumérisme américain. Nous nous sommes appuyés sur la philosophie de Jean Baudrillard pour démontrer la manière dont Millhauser insinue sa propre critique du consumérisme américain, consumérisme fondamentalement lié à la manipulation des signes linguistiques. Si ailleurs dans sa fiction, Millhauser célèbre le pouvoir des mots, il n'hésite pas à montrer qu'on peut abuser de ce pouvoir. En même temps, il transforme le consumérisme américain en objet esthétique. Tout comme le paysage naturel de la Nouvelle-Angleterre, le paysage urbain est une des sources de l'art de Millhauser. C'est principalement dans cette partie que nous avons voulu établir un lien métaphorique entre les édifices, les corps humains, et les corps des textes afin de révéler la façon dont toute notion de sens et d'identité est construite.

L'œuvre de Steven Millhauser s'épanouit dans la tradition littéraire de la Nouvelle-Angleterre en même temps qu'elle dévoile la façon dont l'art a façonné la perception de ce lieu. Nous avons voulu montrer deux espaces de la Nouvelle-Angleterre, lieu géographique et héritage littéraire, dans lesquelles la relation transformatrice réciproque se manifeste. En nous focalisant sur les références intertextuelles à trois auteurs de la Nouvelle-Angleterre, Nathaniel Hawthorne, Emily Dickinson et Wallace Stevens, eux aussi écrivains de la métamorphose, nous avons voulu montrer comment l'œuvre de Millhauser reprend les idées de ses prédécesseurs et, en même temps, les transforme dans l'esprit de l'héritage emersonien.

A partir de ces espaces, géographiques comme littéraires, enracinés dans la terre américaine, Millhauser nous fait voyager dans les mondes de l'imagination, construits par les images de l'Est des États-Unis certes, mais également par des images d'ailleurs. C'est dans ces chronotopes que Millhauser fusionne lieux et temps pour mettre en scène le troisième monde de la fiction. Il accentue la nature transformatrice de ce monde fondamentalement privé en

utilisant l'image du cocon, image qu'il emprunte à Emily Dickinson, et qu'il littéralise dans sa nouvelle « The Wizard of West Orange » afin de la rendre concrète. L'image du cocon souligne la nature subjective de l'expérience esthétique et Millhauser met au premier plan la sensualité de la lecture en explorant le phénomène de la synesthésie, notion que nous retrouvons dans ses explorations transmédiales, surtout celles consacrées à la mise en prose de la musique.

Millhauser recourt à l'hyperbole afin de mettre en évidence de nombreuses métaphores empruntées à ses prédécesseurs. S'il pousse à l'extrême les valeurs symboliques de la robe dans sa nouvelle « A change in Fashion », il exagère la vision microscopique d'Emily Dickinson, ironiquement, jusqu'à la disparition. Il y a une certaine violence dans ces recyclages de figures, une transfiguration qui nous montre que l'acte créatif est d'abord un acte destructeur.

Le passage de l'enfance à l'âge adulte, sujet fétiche chez Millhauser, a été particulièrement pertinent à notre étude de la métamorphose parce que ce passage est un espace liminal. Nous avons repéré deux axes d'analyse principaux concernant l'espace liminal de l'adolescence : la lecture comme rite de passage et la métaphore de l'enfant artiste. Ces deux axes ne sont pas contradictoires, mais s'entrecroisent, montrant que l'art est un moyen de se remettre en contact avec le monde sensuel et ainsi de renouveler notre perspective d'un monde devenu ordinaire. La lecture et le langage qui provient de la lecture donnent forme au passage de l'enfance à l'âge adulte et donnent forme aussi à notre expérience du monde. Millhauser accentue la nature privée, voire sacrée de l'acte de lire en associant la lecture avec les rituels, parfois violents, des rites de passage. La mort, et spécifiquement le suicide, figure ici comme symbole du passage de l'enfance à l'âge adulte. En littéralisant la mort symbolique qui provient des rites d'autrefois, Millhauser attire paradoxalement l'attention du lecteur sur sa valeur métaphorique.

C'est l'initiation qui est au centre de ces contes sur l'adolescence : initiation au monde adulte certes, mais pas seulement. La plus importante des initiations millhauseriennes est l'initiation au monde des sentiments. En effet, l'adolescence marque souvent nos premières relations complexes : l'amitié troublée, les problèmes familiaux, le premier amour. Millhauser met en scène la

façon dont la communication, et plus précisément le langage même, conduit ces relations complexes. L'initiation au monde des sentiments est donc concomitante avec un certain apprentissage linguistique. La découverte des sentiments forts est en relation directe avec la découverte que les mots portent en eux des pouvoirs réels.

La métamorphose millhauserienne nous plonge au cœur de la métafiction ; le pouvoir transformateur de l'art est central à l'œuvre de Millhauser. Utilisant notre étude de « Alice, Falling » comme une transition entre l'espace de la métamorphose et les transformations textuelles, nous avons voulu déplacer l'accent de la relation entre lieu et art à la relation entre lecteur, texte et artiste. Après que Roland Barthes nous eut annoncé la mort de l'auteur en 1968, le rôle de l'auteur dans la construction du sens a été dévolu au lecteur. Notre ambition a été de démontrer une relation plus équitable entre auteur et lecteur en examinant la façon dont le texte est un lieu où le rôle de l'auteur et celui du lecteur sont nécessairement interchangeable et ne cessent de se transformer au fil de l'expérience esthétique, fût-elle création de l'objet ou réception de l'objet.

Ainsi avons-nous, dans un second temps, tenté d'observer la façon dont l'œuvre de Millhauser présente la nature vitale de l'expérience esthétique, commençant par un constat des métaphores de l'œuvre organique. Nous avons repéré deux métaphores principales de l'œuvre organique : le jardin et le tableau vivant. Dans un premier temps, nous avons voulu montrer les nombreuses références au jardin et la façon dont Millhauser revisite, de manière consciente, le symbolisme du jardin et le dévoile au lecteur. Ensuite, Millhauser transforme le symbole du jardin en le déplaçant de l'extérieur vers l'intérieur, brouillant ainsi les pistes entre la nature et la culture.

La relation organique entre lecteur, texte et auteur est plus clairement illustrée par la parodie, genre qui met en relief l'interaction entre texte et lecteur, interaction qui transforme inévitablement et perpétuellement l'objet esthétique. En se servant des œuvres célèbres pour leur malléabilité, notamment les contes de Tristan de Béroul, Les Mille et une nuits et les aventures de Don Juan, Millhauser nous présente des réécritures qui mettent en scène la relation transformatrice entre texte et lecteur. Dans ces réécritures, il recourt aux motifs gothiques pour mettre en scène la violence de la transgression qui fait partie de la métamorphose.

Cependant ces métaphores sont utilisées d'une manière consciente, et Millhauser attire l'attention sur la technique de l'écriture en même temps qu'il l'utilise pour construire l'histoire. Il dévoile la façon dont la langue fonctionne comme médiatrice de l'expérience, exprimant ainsi la façon dont la langue et l'expérience se forment et se transforment.

De nombreuses œuvres de Millhauser prennent pour sujet l'art et l'artiste et mettent en scène les métamorphoses variées qui se manifestent pendant l'acte créatif : si Millhauser nous montre que l'art provoque des métamorphoses au niveau individuel, il profite du spectacle, et de la relation entre acteur et auditoire, pour montrer les transformations sociales que peut susciter l'art. En même temps, il explore les difficultés associées à la création artistique, en commençant avec le langage lui-même qui, pour le narrateur de « A History of Disturbance », n'est pas suffisant pour exprimer l'expérience. L'exploration de cette insuffisance n'est pas sans ironie, et Millhauser nous montre que, malgré le fait que le langage transforme l'expérience, c'est aussi lui qui donne forme à l'expérience. Les artistes millhauseriens sont aux prises avec la difficulté de donner forme à leurs inspirations, saisis ainsi dans des révisions incessantes d'un travail douloureux et finalement destructeur. Ce travail n'est pas sans conséquence sur l'artiste même, qui souffre de sa propre création. L'art effectue une transformation sur le monde et sur l'observateur et, chez Millhauser, l'artiste aussi est transformé, entraîné dans le monde de l'imagination transcendante.

La relation entre texte et lecteur ou texte et auteur est caractérisée par une intimité profonde et sensuelle, et Millhauser recourt aux images sexuelles pour exprimer cette sensualité. Si Millhauser explore le plaisir associé à ce contact intime, il nous montre aussi l'aspect intrusif de ce contact. Du coup de foudre entre le narrateur et la carte postale dans « The Sepia Postcard » au quasi viol du spectateur dans « The Knife Thrower » l'intimité de la relation esthétique encadre les intrigues chez Millhauser. Utilisant le motif de la relation sexuelle, il illustre la nature intense et transformatrice du contact entre lecteur et texte.

Examiner à quel point la fiction de Millhauser explore le pouvoir transformateur des mots a nécessité une étude de la racine grecque *morphe* du terme métamorphose, qui signifie la forme. La transmédialité si importante dans l'œuvre de Millhauser est un approfondissement de la parodie littéraire. En même

temps la transmédiabilité permet à Millhauser d'élargir le champ de la parodie, montrant ainsi les possibilités et les limites de la transformation linguistique. Dans un premier temps, nous avons défini les termes ekphrasis, intermédiabilité et iconotexte qui structuraient cette partie de la thèse. Nous avons établi un lien entre l'intermédiabilité et le métamodernisme, appellation des tendances post-postmodernes que nous avons repérées dans l'œuvre de Steven Millhauser. A partir d'une étude sur la relation ekphrastique entre la nouvelle « Behind the Blue Curtain » et le rideau/tableau Parade de Pablo Picasso, nous avons établi des correspondances entre le cubisme de la période moderne et l'œuvre de Millhauser. Si Millhauser s'inspire de l'art de peintres renommés pour ses œuvres ekphrastiques, il redéfinit le concept même d'art en nous présentant des réécritures de médiums populaires, tel que le dessin animé dans sa nouvelle « Opening Cartoon ».

Nous avons élargi notre exploration de l'ekphrasis avec notre étude du texte polymorphe « Klassic Komix ». Cette transformation du poème moderniste de T.S. Eliot, « The Lovesong of J. Alfred Prufrock » nous donne un exemple de la plasticité d'une langue capable de mettre en scène le monde hyper-visuel de la bande dessinée. En même temps, cette étude a révélé l'affinité que Millhauser éprouve pour le mouvement imagiste, affinité que nous avons explorée dans notre analyse de la nouvelle « Cathay ». L'œuvre d'Ezra Pound, et spécifiquement sa traduction du recueil de poésies chinoises intitulé Cathay, ainsi que la poésie de Wallace Stevens ont été particulièrement pertinentes à notre examen ici, parce que l'imagisme est une transformation de l'expérience en mots, transformation qui est l'objet de l'intrigue chez Millhauser.

Nous avons conclu avec une étude du roman court Enchanted Night, pastiche de l'œuvre de Claude Debussy qui met en évidence la sensualité de l'expérience esthétique et le pouvoir qu'a le langage d'exprimer cette sensualité. En transformant ces médiums variés en mots, Millhauser souligne la façon dont les sens se mélangent dans l'expérience. Ainsi il met l'accent sur la subjectivité du contact avec le monde. Cependant, l'œuvre de Millhauser nous montre aussi que si l'art peut transformer notre perception du monde, il permet aussi un contact avec un autre monde auparavant inconnu, un monde de sensations et de sentiments provenant de l'imagination, mais pas imaginaire pour autant.

Malgré sa fascination pour des formes et des styles d'autrefois, Millhauser est un auteur représentatif de son ère, une voix non pas du postmodernisme dans lequel il est souvent classifié, mais une voix qui exprime quelque chose de plus contemporain : le métamodernisme. Si nous avons déjà défini le concept de métamodernisme, nous souhaitons ici développer notre définition afin de préciser la relation entre l'œuvre de Steven Millhauser et ce mouvement très récent. A ce jour, il existe très peu d'études sur le métamodernisme, terme utilisé pour la première fois en 2009 par les théoriciens néerlandais Timotheus Vermeulen et Robin van den Akker, fondateurs d'un projet de recherche sur une esthétique et une culture qui échappent aux théories du postmodernisme. Le métamodernisme est remarquable par sa nature organique. Dans son article « What is Metamodernism? », Timotheus Vermeulen nous offre la définition suivante :

[T]he metamodern structure of feeling can be grasped as a generational attempt to surpass postmodernism and a general response to our present, crisis-ridden moment. Any one structure of feeling is expressed by a wide variety of cultural practices and a whole range of aesthetic sensibilities. These practices and sensibilities are shaped by (and shaping) social circumstances, as much as they are formed in reaction to previous generations and in anticipation of possible futures. We contend that the contemporary structure of feeling evokes a continuous oscillation between (i.e. meta) seemingly modern strategies and ostensibly postmodern tactics as well as a series of practices and sensibilities ultimately beyond (i.e. meta-) these worn out categories.

Au niveau de la littérature, ces tendances impliquent une réévaluation de la lecture ; en effet l'art métamoderne nous rappelle que le sens est fondamentalement performatif et donc changeant, idée que les œuvres de Millhauser, comme nous l'avons montré, ne cessent de mettre en avant. Dans son article « To Engage in Literature », Nadine Febler exprime la tendance de la littérature métamoderne à remettre l'accent sur l'expérience émotionnelle du lecteur : « [It is] the writer's responsibility to make the readers engage by

allowing them simply no way out, by writing in such ways that make it impossible not to care ». « The Way Out » est le titre d'une nouvelle de Millhauser qui explore l'importance de l'implication émotionnelle. En effet, la valeur des sentiments auparavant absente dans la littérature postmoderne fait sa réapparition dans la littérature métamoderniste.

The metamodern structure of feeling evokes an oscillation between a modern desire for sens and a postmodern doubt about the sense of it all, between a modern sincerity and a postmodern irony, between hope and melancholy and empathy and apathy and unity and plurality and purity and corruption and naïveté and knowingness; between control and commons and craftsmanship and conceptualism and pragmatism and utopianism. Indeed, metamodernism is an oscillation. (« Notes on Metamodernism »)

Chercher du sens veut dire un retour aux grands récits, et un retour aussi à l'exploration de la nature humaine : la communication et les relations profondes, par exemple. Le génie de la fiction de Millhauser provient en partie d'un équilibre entre la mise en évidence de la façon dont les idéologies sont construites par le langage, une méfiance de l'artificialité du « sens », et un certain retour de la foi dans les valeurs humaines tels que le sentiment de réussite et l'amour.

En cohérence avec le retour aux grands récits, Millhauser fait revivre le rêve américain dans ses fictions, en transformant le rêve en rêverie, thématique récurrente dans son œuvre. Non seulement la rêverie transforme la perception du monde, mais elle donne naissance aussi aux figures de l'imagination, figures que l'entrepreneur ou l'artiste peut transformer en objet tangible. Aujourd'hui cette idée est particulièrement pertinente étant donné que le monde virtuel de l'internet fait partie de notre vie quotidienne. L'art métamoderne prend la relation entre le monde « réel » et le monde imaginaire comme sujet, en soulignant l'importance de l'objet issu de l'imaginaire, objet qui devient « réel » dans les mains de l'artiste.

Enracinée dans la terre de la Nouvelle-Angleterre, la fiction de Millhauser reprend les possibilités du rêve américain et les fait fleurir dans des contes qui nous parlent de la subjectivité de l'expérience humaine. Millhauser évite les thèmes politiques ou sociaux typiquement américains ; sa fiction est néanmoins

une expression de la culture américaine d'aujourd'hui, une culture qui résiste aux définitions et aux limites, une culture de la métamorphose.

Index des noms propres

A

Abel, Darrel, 206
Aben, Rob, 183, 185, 186, 187, 191
Adams, Timothy Dow, 330
Ahearn, Barry, 93
Alexander, Danielle, 112, 115, 219, 220, 223, 241, 251, 254, 269
Armstrong, Paul B., 129
Ashton, Jennifer, 82
Auerbach, Nina, 173, 175

B

Bachelard, Gaston, 117, 124
Badley, Linda, 115
Bailey, Dale, 108, 117
Baird, James, 85, 86, 119, 121
Bakhtine, Mikhaïl, 52
Barta, Peter I., 74
Barthes, Roland, 88, 170, 171, 173, 176, 212, 220, 221, 255, 262, 329, 376
Baudrillard, Jean, 92, 93, 94, 95, 96, 374
Beck, John, 285
Beerling, David, 196
Bell, Pearl K., 148, 210
Belmont, Nicole, 137
Bencheikh, Jamel, 284
Benghozi, Pierre, 131
Bercovitch, Sacvan, 38
Berger, Dorita, 363
Berkhofer, Robert F, 65
Bertrand, Aloysius, 243
Biet, Christian, 214, 215, 256, 258
Birge Vitz, Evelyn, 258
Bissett, Robert, 43
Blessing, Richard Allen, 288
Blevins, Jacob, 333
Blocker, Jane, 116
Bloom, Harold, 80, 338
Borges, Jorge, 84
Boyer, Henri, 14
Bram, Shahar, 328, 332
Briscoe, James K., 364

Brook, Peter, 121, 256, 257, 271, 272, 274, 276
Browne, Ray B., 64, 78
Brugière, Bernard, 300
Bruhn, Sigland, 244
Bruhn, Siglind, 244, 361, 369
Brunel, Pierre, 15, 16, 17, 214, 215, 256
Burch, Noël, 203, 204

C

Caiozzo, Anna, 330
Cantor, James, 322
Cao, Hélène, 168
Carrier, David, 328
Carroll, Lewis, 54, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 216, 217, 218, 219, 232
Cazeaux, Clive, 207
Chambers, Ross, 356, 358, 359
Chandler, Daniel, 77
Charles, Victoria, 333
Chénétier, Marc, 80, 86, 127, 141, 163, 168, 169, 175, 184, 234, 235, 320, 360
Chklovski, Victor, 16, 361
Cliche, Denise, 247
Cochoy, Nathalie, 80
Coleridge, Samuel Taylor, 86
Collins, Chistopher, 127
Conklin, David W., 68
Corngold, Stanley, 17
Coveney, Peter, 169, 170
Crevecoeur, J. Hector St John de, 69
Crowley, John, 195, 220, 230
Cryle, Peter, 254

D

Deitz, Paula, 189, 192
Deleuze, Gilles, 36, 297
Demartini, Dominique, 214, 238, 243, 245, 246, 330
Dickinson, Emily, 25, 40, 41, 42, 54, 55, 56, 61, 88, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 149, 156, 374, 375
Diderot, Denis, 175
Dijkstra, Bram, 332

Dolis, John, 205
Doubrovsky, Serge, 212
Dubosq, Jules, 57, 203
Ducornet, Guy, 200
Dumoulié, Camille, 256, 257, 260, 263, 264

E

Eco, Umberto, 76, 79, 193, 228, 229
Edel, Leon, 315
Egan, Jim, 32
Eliade, Mercea, 143, 146, 162, 163, 165
Eliot, Alexander, 30
Eliot, T. S., 343, 344, 345, 348, 349, 351
Elkins, James, 305, 309, 336, 363
Emerson, Ralph Waldo, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 40,
63, 80, 120, 122, 123, 179, 196, 216, 217, 220,
291, 292, 296, 355, 373
Empson, William, 170, 217
Emspon, William, 176
Enterline, Lynn, 222

F

Fagan, Dierdra, 159
Faherty, Duncan, 90, 108
Febler, Nadine, 379
Février, Etienne, 103
Fowler, Douglas, 129, 175, 227
Fresnault-Dervelle, Pierre, 348
Freud, Sigmund, 77, 116, 247, 313
Frost, Robert, 53, 121, 158, 159, 160, 161, 162, 236

G

Gass, William, 45, 292, 332
Gautier, Théophile, 369
Gelpi, Albert, 18, 19, 122
Gendreau, Joël, 132, 145, 165
Genette, Gérard, 16
Gervais, Bertrand, 49
Gregory, Horace, 17
Groensteen, Thierry, 343, 345, 346, 347
Guénon, René, 86
Guillén, Claudio, 283
Guthrie, James Robert, 19, 216

H

Hamilton, Edith, 153
Hardy, Barbara, 232, 238
Harrison, Robert Pogue, 185
Havelock, David, 61

Hawthorne, Nathaniel, 12, 25, 36, 40, 45, 46, 47,
48, 49, 53, 88, 90, 91, 92, 96, 108, 109, 112,
113, 114, 115, 204, 205, 206, 207, 209, 210,
211, 323, 374

Heading, Phillip Ray, 345
Hecquet-Boucrand, Paul, 201
Hegel, Georg Willhelm Friedrich, 340
Herbaut, Maxime, 56, 310, 344
Herzogenrath, Bernd, 328
Higgott, Andrew, 320
Hirshfield, Jane, 41
Hjortsberg, William, 128, 131
Hoffmann, Gerhard, 240
Horner, Stanley, 203, 327
Huckvale, David, 119
Hutcheon, Linda, 213, 216, 224, 225, 229, 232, 233,
234, 237, 239, 252, 255, 258, 262, 265, 271,
278, 280, 281, 283, 284, 286, 287, 294, 297,
316, 318, 328

I

Imberty, Michel, 163
Ingarden, Roman, 282, 316
Iser, Wolfgang, 116, 246, 270, 271, 274, 286, 288,
323, 325, 347, 359

J

Jackson, Rosemary, 113, 303, 306, 309, 310, 315,
318
Jakobson, Roman, 339
James, Henry, 40, 199
Jankélévitch, Vladimir, 365, 366, 367, 371

K

Kakutani, Michiko, 220
Kandinsky, Vassily, 349, 350
Kennedy, William, 132, 133, 147
Khalifa, Jean, 341
Kim, EunHyoung, 90
Kincaid, Paul, 320
Kinzie, Mary, 270, 286, 317
Kristeva, Julia, 83
Kuznets, Lois R., 138

L

Le Rebeller-Mouyen, Annie, 269, 275
Lehan, Richard Daniel, 200
Lemaire, Jean, 160, 164
Levin, Amy K., 193
Limon, John, 304

Little, Carl, 30
Lontrade, Agnès, 200
Luedtke, Luther S., 109

M

Mahdi, Mushin, 279
Malmgren, Carl, 48, 49
Malrieu, Joël, 267, 312, 322, 324
Margulies, Ivone, 206
Marquié, Hélène, 199
Marret, Sophie, 172
Marston, John, 221, 222
Mas, Marie, 14, 15
Massey, Irving, 16, 17, 58
Mathieu-Castellani, Gisèle, 14
Maupassant, Guy de, 315
May, Charles, 115, 175, 215, 278, 279, 280, 283, 285
McIntosh, Christopher, 181, 184, 186, 187
Mercier, André, 247
Merish, Lori, 91
Meyers, Helen, 112
Michasiw, Kim Ian, 75
Middleton, Nick, 216
Mikkonen, Kai, 16
Milder, Robert, 88
Mills, Steven F., 64
Milner, Max, 273, 358
Minière, Claude, 353, 356, 359
Miquel, André, 215
Moore, Isabel A., 117
Murphy, Bernice, 109, 110
Murphy, Russell E., 349

N

Nietzsche, Friedrich, 102
North, Michael, 343
Norton, Leslie, 335

O

Oakley, Todd, 208
Ovide, 128, 183, 199, 267

P

Packard, Winthrop, 31
Pamini, Jay, 103
Patea, Viorica, 191
Patterson, Troy, 343, 345
Peeters, Benoit, 344
Penrose, Roland, 332

Petillon, Pierre-Yves, 179
Pétillon, Pierre-Yves, 120
Petit, Marie Hélène, 47
Petrino, Elizabeth A., 105
Picard, Michel, 78, 139, 142, 143
Podoksik, Anatoli, 333
Ponce, Pedro, 278, 317, 318, 319
Pound, Ezra, 18, 353, 354, 355, 356, 378
Pressnitzer, Gil, 56
Punter, David, 77, 314

Q

Quiroga, José, 334

R

Rabant, Claude, 14
Rabinovitz, Lauren, 183
Rhawn, Joseph, 76, 87
Riley, Robert B., 68, 78
Rodriguez, Alicia, 76, 77, 79, 133, 232
Roethke, Theodore, 119
Rosenbaum, Julia, 31, 32, 39
Roudeau, Cécile, 166
Roy, Stéphane, 166
Ryden, Kent, C., 28

S

Sacks, Oliver, 59
Saltzman, Arthur, 80, 83, 104, 171, 280, 285, 323
Samson, Jim, 167
Sandoval-Strausz, A. K., 65
Savoy, Eric, 70, 82
Schirmeister, Pamela, 217
Schneck, Daniel J., 363
Schneider, Michel, 15, 357
Shackel, Paul A., 123
Shea, Daniel, 123
Shea, Daniel ., 18, 20, 25, 123
Smith, Dinita, 38, 195
Souter, Gerry, 301
Spacks, Patricia Meyer, 241, 259
Spampinato, Francesco, 164
Stade, George, 147
Starr, Larry, 100
Stein, Gertrude, 82
Steinberg, Leo, 287
Stevens, Wallace, 25, 80, 85, 86, 87, 88, 119, 120, 121, 236, 249, 250, 277, 287, 288, 289, 296, 332, 333, 334, 335, 336, 351, 352, 353, 354, 355, 374, 378
Stewart, Susan, 52, 63, 78, 88, 101, 104, 138

Stoltzfus, Ben, 341, 342
Strassburg, Gottfried, 240
Suleiman, Susan Rubin, 231, 241, 270, 312
Sullivan, Jack, 76, 117

T

Taylor, John J., 147
Taylor, Joseph, 74
Thacker, Christopher, 182
Thoreau, Henry David, 25, 53, 117, 196
Tickner, Linda, 286
Tiffin, Jessica, 338, 341
Todorov, Tzvetan, 272, 281, 347
Twitchell, James B., 210
Tymieniecka, Anna-Teresa, 188, 190

U

Ullmo, Anne, 164, 258, 267, 275

V

Vallet, Patricia, 75
Van Gennep, Arnold, 134

Veeder, William, 67
Vermeulen, Timotheus, 327, 379
Vincent, Nathalie, 167
Vischer, Robert, 305

W

Wagner, Peter, 295, 328, 329
Walter, Philippe, 214, 238
Wardrop, Daneen, 55, 105
Warner, Marina, 134, 143, 195, 316, 339
Webster, Roger, 81
Weiss, Jeffrey S., 334, 335
Wells, Henry Willis, 104
Wells, Paul, 338
Wenk, Arthur, 362
Whitman, Walt, 80, 130
Williams Rowley, Megan, 205
Williams, Anne, 70, 108
Wolff, Cynthia Griffin, 99

Z

Zalamea, Patricia, 183

Bibliographie

I. Steven Millhauser

1. Fiction

Edwin Mullhouse: The Life and Death of an American Writer 1943-1954 by Jeffrey Cartwright. New York: Vintage Books, 1996 [1972].

Portrait of a Romantic. New York: Washington Square Press, 1987 [1977].

In the Penny Arcade. Normal: Dalkey Archive Press, 1998 [1981].

“August Eschenburg”

“A Protest Against the Sun”

“A Day in the Country”

“Snowmen”

“In the Penny Arcade”

“Cathay”

From the Realm of Morpheus. New York: William Morrow and Company, 1986.

The Barnum Museum. Springfield: Dalkey Archive Press, 2007 [1990].

“A Game of Clue”

“Behind the Blue Curtain”

“The Barnum Museum”

“The Sepia Postcard”

“The Eighth Voyage of Sinbad”

“Klassic Komix #1”

“Rain”

“Alice, Falling”

“The Invention of Robert Herendeen”

“Eisenheim the Illusionist”

Little Kingdoms. New York: Poseidon Press, 1993.

“The Little Kingdom of J. Franklin Payne”

“The Princess, the Dwarf, and the Dungeon”

“Catalogue of the Exhibition: The Art of Edmund Moorash (1810-1846)”

The Knife Thrower. New York: Crown Publishers, Inc., 1998.

“The Knife Thrower”

“A Visit”

“The Sisterhood of the Night”

“The Way Out”

“Flying Carpets”

“The New Automaton Theater”

“Clair de Lune”

“The Dream of the Consortium”

“Balloon Flight, 1870”

“Paradise Park”

“Kaspar Hauser Speaks”

“Beneath the Cellars of Our Town”

Enchanted Night. New York: Vintage Books, 1999.

Martin Dressler: The Tale of an American Dreamer. London: Phoenix, 1999 [1996].

The King in the Tree. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

“Revenge”

“An Adventure of Don Juan”

“The King in the Tree”

“A Report on Our Recent Troubles.” *Harper’s*, November 2007.

Dangerous Laughter. New York: Alfred A. Knopf, 2008.

“Cat ’N’ Mouse”

“The Disappearance of Elaine Coleman”

“The Room in the Attic”

“Dangerous Laughter”

“History of a Disturbance”

“The Dome”

“In the Reign of Harad IV”

“The Other Town”

“The Tower”

“Mermaid Fever.” *Harper’s Magazine*. (December, 2009). Web 12 November 2011. <<http://harpers.org/archive/2009/12/mermaid-fever/>>

We Others. New York: Alfred A. Knopf, 2011.

New Stories

“The Slap”

“Tales of Darkness and the Unknown, Vol. XIV: The White Glove”

“Getting Closer”

“The Invasion from Outer Space”

“People of the Book”

“The Next Thing”

“We Others”

“Miracle Polish.” *The New Yorker* (Nov. 14, 2011). Web 5 Dec. 2012.

2. Essais

Millhauser, Steven. “The Fascination of the Miniature.” *Grand Street* 2, no. 4

(1983).

“Villette.” *Grand Street* (Winter 1987).

“Replicas.” *Yale Review* 83.3 (1995): 50-61.

“The Ambition of the short story”, *The New York Times* (Oct. 5, 2008).

3. Entretiens

“An Interview with Steven Millhauser” *Failbetter.com* (June 24, 2008). <<http://www.failbetter.com/27/MillhauserInterview.php>>

Chénetier, Marc. "An Interview with Steven Millhauser." *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2003.
<<http://transatlantica.revues.org/562>>

"Get Real: PW Talks with Steven Millhauser." *PublishersWeekly.com*.
Accessed February 26, 2012.<
<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/47852-get-real-pw-talks-with-steven-millhauser.html>>

Petit, Marie-Hélène. "Entretien avec Steven Millhauser" *Courrier électronique*, janvier 2010.

Shephard, Jim. "Steven Millhauser: An Interview" *Bombsite: BOMB 83* (Spring 2003) <bombsite.com/issues/83/articles/2557>

Février, Étienne. "An Interview with Steven Millhauser." *Transatlantica. Revue d'études Américaines. American Studies Journal* (2011).
<<http://transatlantica.revues.org/5302>>.

"Q & A with Professor of English Steven Millhauser." *Scope Online*, Skidmore College (Feb. 2008).
<cms.skidmore.edu/news/qa.cfm?passID=676>

II. Critiques littéraires de la fiction de Steven Millhauser

Adams, Timothy Dow. "The Mock-Biography of Edwin Mullhouse." *Biography* 5.3 (1982): 205-14.

Alexander, Danielle. "Cohabitation: On 'Revenge,' by Steven Millhauser." *The Review of Contemporary Fiction* (Spring 2006): .77-88.

———. "Steven Millhauser: Novellas." *The Review of Contemporary Fiction*, (Spring 2006): 2006. 37-62

Allen, Bruce. Rev. of *Around the Day in Eighty Worlds*, by Julio Cortazar, *In the Penny Arcade*, by Steven Millhauser, *The Handmaid's Tale*, by Margaret Atwood, and *The Good Apprentice*, by Iris Murdoch. *Saturday Review* (June 1986): 74.

Annan, Gabriele. "Cold Comfort." Rev. of *The King in the Tree: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *New York Review of Books* 50:13 (14 Aug. 2003): 25.

Balz, Douglas. "A Collection of Cunning Escape Routes for Fleeing the Mundane." Rev. of *The Barnum Museum*, by Steven Millhauser. *Chicago Tribune* 5 (Aug. 1990): 7. <<http://galenet.galegroup.com>>.

Barrineau, Nancy Warner. "Theodore Dreiser and Martin Dressier: Tales of American Dreamers." *Dreiser Studies* 30.1 (1999): 35-45.

- Bautz, Mark. "Short Stories to Savor from a Master Technician." *Washington Times* 24 (Sept. 1990). <<http://lexisnexus.com>>.
- Bell, Pearl K. "Steven Millhauser" *Contemporary Literary Criticism*, vol 21, 1982 <<http://www.enotes.com/steven-millhauser-essays/millhauser-steven-vol-21/pearl-k-bell>>
- Birkerts, Sven. Rev. of *Martin Dressler*, by Steven Millhauser. *Yale Review* 85.1 (1997): 144-55.
- Boyd, John D. "The Double Vision of Edwin Mullhouse." *Biography* 11.1 (1988): 35-46.
- Bradfield, Scott. "The Grand Cosmo." *Times Literary Supplement* (3 Apr. 1998): 23.
- Britt, Ryan. "Genre in the Mainstream: Millhauser, Straub, and Stern Discuss Why the Fantastic Is More Real Than Real." *Tor.com* (September 21, 2011). <<http://www.tor.com/features/series/genre-in-the-mainstream>>
- Burroway, Janet. "Heartbreak Hotel." *The New York Times* (12 May 1996, late ed., sec. 7): 8. LexisNexis 23 June 2005. <<http://lexisnexus.com>>.
- Cantor, James. "Free Fall to Wonderland." *The New York Times*. (24 June 1990). <<http://www.nytimes.com/1990/06/24/books/free-fall-to-wonderland.html>>
- Charles, Ron. "Desperation and Discomfort in the Lap of Luxury." *Christian Science Monitor* (15 Oct. 1997): 8. EBSCO 21 June 2005. <<http://ebSCO.com>>.
- Chénétier, Marc. « La Musique pétrifiée de Martin Dressler de Steven Millhauser » In Cordesse Gérard et Jean-Paul Débax (ed.) *Hommage à Yves Le Pellec*, Université Toulouse-Le-Mirail, 2002, 31–42.
- Steven Millhauser. *La précision de l'impossible*. Paris, Belin, coll. « Voix Américaines », 2003.
- Cheuse, Alan. Rev. of *Enchanted Night*, by Steven Millhauser. "All Things Considered." *Natl. Public Radio* (23 Dec. 1999). <<http://proquest.umi.com>>.
- Cochoy, Nathalie. « La Vérité dans *Dangerous Laughter* de Steven Millhauser: une touche d'insignifiance » In *La Vérité en fiction*. Presses Universitaires de Vincennes. *Théorie Littérature Epistémologie*. Paris, 2012.
- « The Knife Thrower and Other Stories, De Steven Millhauser: L'écriture au couteau. » *Etudes Anglaises*, n°4, octobre-décembre 2003, 467-481.
- Crowley, John. "Underground with Mirrors and Mermaids." *The New York Times* (12 Oct. 1986, late city final ed., sec. 7): 9. LexisNexis 20 July 2005. <<http://lexisnexus.com>>.

- Cusac, Anne-Marie. "The Best Books of 1997." *Progressive* (Jan. 1998): 38. EBSCO 21 June 2005. <<http://ebSCO.com>>.
- "Dangerous Laughter." *Kirkus Reviews* (January 1, 2008). <Kirkusreviews.com>
- Davis, Alan. "Unseen Guests." *Hudson Review* 47, no 1 (spring 1994): 141-48.
- Deignan, Tom. "'Crossing the Line': Review of *The Knife Thrower and Other Stories* by Steven Millhauser." *World & I*, (October 1998).
- Dederer, Claire. "The Fantastic Realist." *Slate* (September 14, 2011). Web. July 20 2012.
- Dirda, Michael. "In Which Wonders Never Cease." *Washington Post* 18 June 1990, Style: B1. LexisNexis 16 July 2005 <<http://lexisnexus.com>>.
- "Journey to the Center of the Earth." *Washington Post Book World* (21 Sep. 1986, final ed). LexisNexis 20 July 2005. <<http://lexisnexus.com>>.
- "Worlds within Worlds." *Washington Post Book World* (5 September 1993): 5, 14.
- Dooley, Patricia. Rev. of *From the Realm of Morpheus*, by Steven Millhauser. *Library Journal* (1 Sept. 1986): 216.
- Dunn, Robert. "First Love and the Last Automatons." Rev. of *In the Penny Arcade*, by Steven Millhauser. *New York Times Book Review* (19 Jan. 1986): 9.
- Eder, Richard. "This 'Penny' Shortchanges the Reader." *Los Angeles Times Book Review* (8 January 1986): 6
- "Enchanted Night." *Kirkus Reviews* (Aug. 15 1999). <Kirkusreviews.com>
- Evenson, Brian. Review of *Enchanted Night*, by Steven Millhauser. *Review of Contemporary Fiction* 20, no. 2 (summer 2000): 180-81.
- Fowler, Douglas. "Millhauser, Suskind, and the Postmodern Promise." *Journal of the Fantastic in the Arts* (Stow, OH): 4 (1988): 77-86
- « Steven Millhauser, Miniaturist. » *Critique, Studies in Contemporary Fiction* 37:2 (Winter 1996): 139-149.
- Freeman, John. "A Couple of Lovely Romance Works: Art of Betrayal, Deceit Permeate These Collections." Rev. of *The King in the Tree: Three Novellas*, by Steven Millhauser, and *Darts of Cupid*, by Edith Templeton. *Denver Post* (9 Feb. 2003): EE 03.
- Cantor, Jay. "Free Fall to Wonderland - *New York Times*." *The New York Times*. Web. July 26, 2012.

- Geary, Brian. Rev. of *Enchanted Night*, by Steven Millhauser. *Library Journal* (August 1993): 156-57.
- Green, Daniel. "Two Fabulists." *Georgia Review* 49.3 (Winter 1995): 960-67. <<http://galenet.galegroup.com>>.
- Harshaw, Tobin. "Pay the Piper." Rev. of *Enchanted Night*, by Steven Millhauser. *New York Times Book Review* (14 Nov. 1999): 15.
- Hebel, Udo J. "Performing the Spectacle of Technology at the Beginning of the American Century: Steven Millhauser's *Martin Dressier*." *The Holodeck in the Garden: Science and Technology in Contemporary American Fiction*. Ed. Peter Freese and Charles B. Harris. Normal, IL: Dalkey Archive, (2004): 192-211.
- Herbaut, Maxime. « American dreamers/American writers : Invention(s) d'Amérique(s) dans les fictions de Steven Millhauser. » Thèse de doctorat, Université de Sciences Humaines de Lille III Charles de Gaulle, 2011.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "Writing Lives, Writing Lies: The Pursuit of Apocryphal Biographies." *Mosaic* 35.3 (2002): 73-88.
- Howard, Maureen. "Semi-Samizdat and Other Matters." Rev. of *Fools and Other Stories*, by Njabulo S. Ndebele, *Awaiting Trespass: A Passion*, by Linda Ty-Casper, *Antonia Saw the Oryx First*, by Maria Thomas, *A Sport of Nature*, by Nadine Gordimer, *Three Farmers on Their Way to a Dance*, by Richard Powers, *Visitants*, by Randolph Stow, *More Die of Heartbreak*, by Saul Bellow, *The Enchanter*, by Vladimir Nabokov, *Foe*, by J. M. Coetzee, and *In the Penny Arcade*, by Steven Millhauser. *Yale Review* 77 (1988): 243-58.
- Howe, Irving. "Afterword. 'Catalogue of the Exhibition: The Art of Edmund Moorash (1810-1846)' by Steven Millhauser." *Salmagundi* 92 (1991): 110-14.
- Hower, Edward. "Hidden Worlds." Rev. of *The King in the Tree: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *World & I* 18.6 (2003): 230.
- Ingersoll, Earl. "Steven Millhauser, a Very Late Modernist." *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle* no. 54 (December 1, 2010). <<http://jsse.revues.org/index1046.html>>.
- Irvine, Anne. Rev. of *Martin Dressler*, by Steven Millhauser. *Library Journal* 15 (Apr. 1996): 123.
- Kakutani, Michiko. "Books of the Times." *The New York Times* (September 17, 1986) sec. Books. <<http://www.nytimes.com/1986/09/17/books/books-of-the-times-599186.html>>.
- . "Perceptions of Marvels." Rev. of *In the Penny Arcade*, by Steven Millhauser. *The New York Times* (11 Jan. 1986, late city final ed., sec. 1): 12.

- Rev. of *From the Realms of Morpheus*, by Steven Millhauser. *The New York Times* (17 Sept. 1986, final ed.): C24. LexisNexis 20 July 2005 <<http://lexisnexis>>.
- “The Great Escape From Reality to Fantasy”. Rev. of *The Knife Thrower and Other Stories* by Steven Millhauser.” *New York Times* (May 5, 1998). <<http://lexisnexis.com>>
- “The Love that Is Misery and Madness.” Rev. of *The King in the Tree: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *The New York Times* (28 Feb. 2003): E2:52.
- Kasper, Catherine. “Steven Millhauser’s American Gothic.” *Denver Quarterly*, 2002.
- Kennedy, William. “Steven Millhauser” *Contemporary Literary Criticism*, vol 21. (1982) <<http://www.enotes.com/steven-millhauser-essays/millhauser-steven-vol-21/william-kennedy>>
- Kinzie, Mary. “Succeeding Borges and Escaping Kafka: On the Fiction of Steven.” *Salmagundi*, (1991): 115-143.
- Klepp, L. S. “*Enchanted Night*.” *Entertainment Weekly* (7 Jan. 2000): 61.
- LaHood, Marvin J. Review of *The Knife Thrower and Other Stories*, by Steven Millhauser. *World Literature Today* 73, no 1 (winter 1999): 148-49.
- Lavoie, Thomas. Rev. of *In the Penny Arcade*, by Steven Millhauser. *Library Journal* (Jan. 1986): 103-04.
- Leavitt, Caroline. “Looking beyond the Bestseller List for the Perfect Present ...” *Boston Globe* (8 Dec. 2002): D6.
- Leavitt, David. “The Unsung Voices.” Rev. of *In the Penny Arcade*, by Steven Millhauser, and *Days, An Amateur's Guide to the Night*, and *Oh!*, by Mary Robison. *Esquire* (Feb. 1986): 117-18.
- Leiding, Reba. Rev. of *Enchanted Night*, by Steven Millhauser. *Library Journal* (July 1999): 134.
- Lindon, Mathieu. « Steven Millhauser, D’un surnaturel réfléchi. ». *Liberation.fr*. 16 février 2012. <<http://www.liberation.fr/livres/01012390208-steven-millhauser-d-un-surnaturel-reflechi>>.
- “Little Kingdoms.” *Kirkus Reviews* (July 1 1993). <Kirkusreviews.com>
- Malin, Irving. Rev. of *The Barnum Museum*, by Steven Millhauser. *Review of Contemporary Fiction* 10 (summer 1990): 261-62.
- “Rev. of *Little Kingdoms: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *Review of Contemporary Fiction* 14.1 (1994): 212.

- Mangaliman, Jessie. "A Character in Search of Criticism Turns to Architectural Record." *Architectural Record* 185.10 (1997): 37. EBSCO 30 Nov. 2004 <<http://ebSCO.com>>.
- Marcus, Ben. Rev. of *Enchanted Night*, by Steven Millhauser. *Village Voice* (26 Oct. 1999): 90.
- "Martin Dressler." *Kirkus Reviews* (March 1, 1996). <Kirkusreviews.com>.
- Max, D.T. "The Illusionist." *The New York Times: Sunday Book Review*, (February 24, 2008) <<http://www.nytimes.com/2008/02/24/books/review/Max-t.html?pagewanted=all>>
- May, Charles E. "Steven Millhauser, 'Getting Closer'." *Reading the Short Story*, (February 13, 2011). <<http://may-on-the-short-story.blogspot.com/2011/02/steven-millhauser-getting-closer.html>>.
- McLaughlin, Robert L. Rev. of *Martin Dressler*, by Steven Millhauser. *Review of Contemporary Fiction* 16.3 (1996): 185-86.
- McGrath, Patrick. "Artists and Automatons." Rev. of *The Knife Thrower and Other Stories*, by Steven Millhauser. *New York Times* (10 May 1998, sec. 7). LexisNexis 10 July 2005 <<http://lexisnexis.com>>.
- McQuade, Molly. Rev. of *Martin Dressler*, by Steven Millhauser. *Booklist* (1 Apr. 1996): 1343-44.
- Miller, Laura. "Theme Parks of the Mind." Rev. of *The King in the Tree: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *New York Times Book Review* (9 Mar. 2003): 7.
- Mirowski, Philip. *Machine Dreams: Economics Becomes a Cyborg Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Moore, Caroline. "Realism Going Off the Rails," (March 7, 1998). <<http://www.highbeam.com/doc/1P3-27663063.html>>.
- Monfort, Bruno. « Steven Millhauser, une esthétique du périmé ? » in Anne Ullmo (ed.) *Steven Millhauser, une écriture sur le fil*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2004, 55-78.
- O'Hara, J. D. "Two Mandarin Stylists." *Nation* 17 (Sep. 1977): 250-52.
 ——— "Portrait of a Romantic." *Library Journal* 1 (Aug. 1977): 1679.
- Paddock, Christopher. Rev. of *The King in the Tree: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *Review of Contemporary Fiction* 23.1 (2003): 136.
- Patterson, Troy. Rev. of *The King in the Tree: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *Entertainment Weekly* 700 (14 Mar. 2003): 71.
- Pearson, Michael. "Edwin Mullhouse: Re-flexing American Themes." *Critique* 27.3 (1986): 145-51.

- Pellegrin, Jean-Yves. « Entre désir et désastre: l'écart dans *The Knife Thrower* de Steven Millhauser. » in Anne Ullmo (ed.) *Steven Millhauser, une écriture sur le fil*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2004, 79-91.
- Petit, Marie-Hélène. « Hawthorne et l'héritage de la romance dans la fiction contemporaine : Paul Auster, Russell Banks et Steven Millhauser. » Thèse de doctorat, Université de Nancy 2, 2010.
- Ponce, Pedro. "A Game We No Longer Understood': Theatrical Audiences in the Fiction of Steven Millhauser." *The Review of Contemporary Fiction* (spring 2006): 90-108.
- . "Steven Millhauser: Short Stories." *The Review of Contemporary Fiction* (spring 2006): 24-37.
- Poree, Marc. « Le Royaume de Morphée. » *La Quinzaine Littéraire* 581 (1991): 10.
- Postlethwaite, Dianne. "Cities of the Mind." *Nation* 262.18 (1996): 68-72. EBSCO 21 June 2005 <<http://ebSCO.com>>.
- Rev. of Edwin Mullhouse: *The Life and Death of an American Writer, 1943-1954*, by Jeffrey Cartwright, by Steven Millhauser. *New Republic* 16 (Sep. 1972): 30-31.
- Rev. of *Enchanted Night*, by Steven Millhauser. *Virginia Quarterly Review* 76.2 (2000): 64.
- Rev. of *In the Penny Arcade*, by Steven Millhauser. *Booklist* 1 (Jan. 1986): 658.
- Rev. of *Little Kingdoms: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *New Yorker* 7 (Feb. 1994): 99.
- Rev. of *Little Kingdoms: Three Novellas*, by Steven Millhauser. *Virginia Quarterly Review* 70.1 (Winter 1994): 24.
- Richard, Jean-Pierre. « Traduire la "pourriture noble" chez Steven Millhauser, composition adjectivale et décomposition stylistique. » in Béatrice Vautherin (ed.). *Palimpsestes*. *Revue de traduction* no. 19 (January 1, 2007): 103–118.
- Richwine, K. N. Rev. of *In the Penny Arcade*, by Steven Millhauser. *Choice* July-(Aug. 1986): 1677.
- Rifkind, Donna. "Stories for a Stormy Night." *Wall Street Journal* (24 Apr. 1996).
- Rodriguez, Alicia. "Architecture and Structure in Steven Millhauser's Martin Dressler: The Tale of an American Dreamer." *The Review of Contemporary Fiction* (spring 2006): 110-126.

- “Steven Millhauser: Biography.” *The Review of Contemporary Fiction*, (spring 2006): 9-11.
- “Steven Millhauser: Introduction.” *The Review of Contemporary Fiction*, (spring 2006): 7-9.
- Rollo, Alberto. “Postfazione.” In *Martin Dressler: Il Racconto Di Un Sognatore Americano*. Rome: Collezione immaginario, 2004.
- Roudeau, Cécile. “Steven Millhauser, une écriture sur le fil.” In *Steven Millhauser, une écriture sur le fil*. Anne Ullmo. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2004, 11-37.
- Saltzman, Arthur. “A Wilderness of Size: Steven Millhauser’s Martin Dressler.” *Contemporary Literature* 42.3 (2001): 589-616.
- “In the Millhauser Archives.” *This Mad Instead: Governing Metaphors in Contemporary American Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press, 2000.
- Sammarcelli, Françoise. « Les voix sans origines chez Steven Millhauser. » Anne Ullmo (ed.). *Steven Millhauser, une écriture sur le fil*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Sepentrion, 2004, 39-54.
- Saroyan, Aram. “The Surreal as Substance.” *Los Angeles Times* (30 September 1990): 11.
- Sarrotte, George-Michel. « La galerie des jeux. » *La Quinzaine Littéraire* 489 (1987): 9-10.
- Schusser, Jennifer. “Steven Millhauser: The Business of Dreaming.” *Publisher’s Weekly* (May 6, 1990). <
<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-18253313/steven-millhauser-business-dreaming.html>>
- Seaman, Donna. Rev. of *Enchanted Night*, by Steven Millhauser. *Booklist* 96.2 (1999): 233. 20 Apr. 2005 <<http://proquest.umi.com>>.
- Sheppard, R. Z. “Trump, the Early Days.” *Time* (10 June 1996): 82. EBSCO 21 June 2005 <<http://ebSCO.com>>.
- Sheridan, David. “The End of the World: Closure in the Fantasies of Borges, Calvino, and Millhauser.” *Postmodern Approaches to the Short Story*. Ed. Farhat Iftekharrudin et al. New York: Praeger, (2003): 9-24.
- Shklovsky, Victor. “From 'Art as Technique'.” *Modernism: An Anthology of Sources*. (ed). Vassiliki Kolocotroni, et al. Chicago: University of Chicago Press, (1999): 217-21.
- Simson, Maria. "Forecasts: Fiction Reprints." *Publishers Weekly* 12 (Feb. 1996): 74.
- Smith, Dinitia. “Shy Author Likes to Live And Work In Obscurity.” *The New York Times* (April 09, 1997).

<http://www.nytimes.com/1997/04/09/books/shy-author-likes-to-live-and-work-in-obscurity.html?ref=stevenmillhauser&pagewanted=2>.

Stade, George. "Reality Gripped by Fiction." *The New York Times Book Review* 2 (Oct. 1977): 13+.

"Steven Millhauser, American Dreamer." *New York State Writer's Institute: Writer's Online Magazine* (Fall 1997). <www.albany.edu>.

"Steven Millhauser." *Contemporary Authors Online*. (2004 ed). 27 June 2005. <<http://galenet.galegroup.com>>.

"Steven Millhauser." *Dictionary of Literary Biography*. (1978 ed.): 337-39. 27 June 2005 <<http://galenet.galegroup.com>>.

"Steven Millhauser: Introduction." *Contemporary Literary Criticism*. (27 June 2005) <<http://galenet.galegroup.com>>.

Riccio, Aaron. "Steven Millhauser: 'Miracle Polish'." *Fail Better*. (11 Nov. 2011) <<http://shortaday.wordpress.com/2011/11/11/steven-millhauser-miracle-polish/>>.

"The King in the Tree." *Kirkus Review* (Dec. 15, 2002). <Kirkusreviews.com>

"The Knife Thrower." *Kirkus Reviews* (March 1 1998). <Kirkusreviews.com>

Tuten, Frederic. "The Last Romantic." *Rev. of Little Kingdoms*, by Steven Millhauser. *New York Times Book Review* 3 (Oct. 1993): 79.

Ullmo, Anne. *The Knife-thrower" and other stories: Steven Millhauser*. Paris : Armand Colin, 2003.

———« Fascination de la miniature : Steven Millhauser, entre la théorie et la fiction. » *Polysèmes : Arts et Littératures*. Isabelle Gadoin et Catherine Lanone (ed.). Paris : Editions Publibook, 2012.

———(ed.). *Steven Millhauser, une écriture sur le fil*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

"We Others." *Kirkus Reviews* (July 15, 2011). <Kirkusreviews.com>

III. Etudes sur la métamorphose

Albérès, R. M. *Métamorphose du roman*. Paris : Albin Michel, 1966.

Asker, David Barry Desmond. *Aspects of Metamorphosis : Fictional Representations of the Becoming Human*. Atlanta: Rodopi, 2001.

- Ballestra-Puech, Sylvie. *Métamorphoses d'Arachné: l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève : Librairie Droz, 2006.
- Barta, Peter I. *Metamorphoses in Russian Modernism*. New York: Central European University Press, 2000.
- Besson, Cyril. « Frères Ennemies, ou les métamorphoses du texte dans *The Private Memoirs Of A Justified Sinner*, de James Hogg et *The Master of Ballantrae*, de Robert Louis Stevenson. » In *La Métamorphose : définitions, formes, thèmes*. Denis Bonnecase et Anne-Marie Tatham (eds.). Saint Pierre de Salerne : Gerard Monfort, 2009.
- Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : A. Colin, 1974.
- Clarke, Bruce. *Allegories of Writing: The Subject of Metamorphosis*. New York: SUNY Press, 1995.
- . *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*. New York: Fordham Univ Press, 2008.
- Dente, Carla. *Proteus : The Language of Metamorphosis*. Burlington: Ashgate Publishing Ltd., 2005.
- Elkins, James. *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Gallagher, David. *Metamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York: Rodopi, 2009.
- Gil, José. *Metamorphoses of the Body*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang Von, and Gordon L. Miller. *The Metamorphosis of Plants*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- Jouteur, Isabelle. *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*. Leuven : Peeters Publishers, 2001.
- Keith, Alison Mary, and Stephen James Rupp. *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007.
- Létoublon, François. « Poétique de la métamorphose. » In *La Métamorphose, définitions, formes, thèmes*. Denis Bonnecase et Anne-Marie Tatham (eds.) Saint Pierre de Salerne : Gérard Monfort, 2009.
- Mas, Marie. « Métamorphoses, anamorphoses poétiques et autres métempsycoses dans la poésie d'Elizabeth Bishop. » In *La Métamorphose: définitions, formes, thèmes*. Denis Bonnecase et Anne-Marie Tatham (eds.). Saint Pierre de Salerne : Gérard Monfort, 2009.
- Monluçon, Anne-Marie. « Sources Classiques et thème de la métamorphose. » In *La Métamorphose: définitions, formes, thèmes*.

Dennis Bonnecase et Anne-Marie Tatham (eds.). *Saint Pierre de Salerne : Gerard Monfort*, 2009.

Moulin, Johnny. « Métamorphose de la lecture dans le Dit du Vieux Marin. » In *La Métamorphose: définitions, formes, thèmes*. Denis Bonnecase et Anne-Marie Tatham (eds.). Saint Pierre de Salerne : Gérard Monfort, 2009.

Ovide, and Corneille. *Les Métamorphoses d'Ovide: traduites en vers François*. Paris : Gabriel Quinet, 1669.

Py, Françoise. *Métamorphoses*. Lausanne : L'Age d'homme, 2006.

Robinson, Oliver and Smith, Jonathan. "Metaphors and Metamorphosis: Narratives of Identity During Times of Crisis." In *Narrative Memory and Identities*, 85–94. Huddersfield: University of Huddersfield, 2009. <<http://eprints.hud.ac.uk/4867/>>.

Scarpa, Sébastien. « Légèreté Désirée, Pesanteur Subie, Les Métamorphoses Du Corps Chez Shelley. » In *La Métamorphose: définitions, formes, thèmes*. Denis Bonnecase et Anne-Marie Tatham (eds.). Saint Pierre de Salerne : Gérard Monfort, 2009.

Schlaeger, Jürgen. *Metamorphosis Structures of Cultural Transformations*. Göttingen: Gunter Narr Verlag, 2005.

———*REAL Volume 20* (2004). Göttingen: Gunter Narr Verlag, 2005.

Stein, Murray, and David H. Rosen. *Transformation: Emergence of the Self*. Bryan: Texas A&M University Press, 2004.

Tola, Éléonora. *La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques, le poème inépuisable*. Leuven : Peeters Publishers, 2004.

Warner, Marina. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Zalmea, Patricia. "At the Ovidian Pool: Christine de Pizan's Fountain of Wisdom as a Locus for Vision." In *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*. Alison Keith and Stephen Rupp (eds). CRRS Publications: Toronto, 2007.

IV. Etudes sur l'Amérique

Anderson, Douglas. *A House Undivided: Domesticity and Community in American Literature*. New York: Cambridge University Press, 2009.

Bailey, Richard. *Speaking American: A History of English in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Berger, Molly W. *Hotel Dreams: Luxury, Technology, and Urban Ambition in America, 1829-1929*. Baltimore: JHU Press, 2011.

- Boyer, Paul S. *The Oxford Companion to United States History*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Boyer, Paul S., Clifford E. Clark Jr, Sandra Hawley, Joseph F. Kett, Andrew Rieser, and Karen Halttunen. *The Enduring Vision: A History of the American People, Concise*. Andover: Cengage Learning, 2012.
- Bremer, Francis J. *Puritans and Puritanism in Europe and America*. 1 (2006). Goleta, CA: ABC-CLIO, 2006.
- Butsch, Richard. *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Chénétier, Marc. *La Perte de l'Amérique, Archéologie et amour*. Paris : Belin, 2000.
- Clement, Priscilla Ferguson, and Jacqueline S. Reinier. *Boyhood in America: An Encyclopedia*. Goleta, CA: ABC-CLIO, 2001.
- Combs, James E. *Phony Culture: Confidence & Malaise in Contemporary America*. Bowling Green: Popular Press, 1994.
- Conforti, Joseph A. *Imagining New England: Explorations of Regional Identity from the Pilgrims to the Mid-Twentieth Century*. Chapel Hill: Univ of North Carolina Press, 2001.
- Conklin, David W. *Cases in the Environment of Business: International Perspectives*. London: Sage Publishers, 2006.
- Dillard, Joey Lee. *Toward a Social History of American English*. New York: Walter de Gruyter, 1985.
- Faherty, Duncan. *Remodeling the Nation: The Architecture of American Identity, 1776-1858*. Lebanon, NH : University of New Hampshire Press, 2009.
- Fessenden, Tracy, Nicholas F. Radel, and Magdalena J. Zaborowska. *The Puritan Origins of American Sex: Religion, Sexuality, and National Identity in American Literature*. Routledge, 2001.
- Franklin, Prof Wayne, and Michael Steiner. *Mapping American Culture*. Iowa City: University of Iowa Press, 1995.
- Germic, Stephen. *American Green: Class, Crisis, and the Deployment of Nature in Central Park, Yosemite, and Yellowstone*. New York: Lexington Books, 2001.
- Hanlon, Bernadette F., John Rennie Short, and Thomas J. Vicino. *Cities and Suburbs: New Metropolitan Realities in the US*. New York: Taylor & Francis, 2010.
- Hermer, Joe. *Regulating Eden: The Nature of Order in North American Parks*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Hunter, Phyllis Whitman. *Purchasing Identity in the Atlantic World: Massachusetts Merchants, 1670-1780*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

- Johnson, Rochelle. *Passions for Nature: Nineteenth-Century America's Aesthetics of Alienation*. Athens: University of Georgia Press, 2009.
- Kim, EunHyung. *Individualism and the Sectional Crisis: Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, and Their Responses to Slavery and Racism*. Ann Arbor: ProQuest, 2008.
- Levin, Amy K. *Defining Memory: Local Museums and the Construction of History in America's Changing Communities*. Plymouth: Rowman Altamira, 2007.
- Mason, Jennifer. *Civilized Creatures: Urban Animals, Sentimental Culture, and American Literature, 1850-1900*. Baltimore: JHU Press, 2005.
- McClay, Wilfred. "Myth and Memory in the American Identity: Part of the Lehrman Lectures on Restoring America's National Identity." The Heritage Foundation. Nov 28, 2005. Accessed January 3, 2013. <http://www.heritage.org/research/lecture/myth-and-memory-in-the-american-identity-part-of-the-lehrman-lectures-on-restoring-americas-national-identity/>.
- McWilliams, John P. *New England's Crises and Cultural Memory: Literature, Politics, History, Religion, 1620-1860*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Mencken, H. L. *The American Language: A Preliminary Inquiry into the Development of English in the United States*. New York: Cosimo, Inc., 2010.
- Merish, Lori. *Sentimental Materialism: Gender, Commodity Culture, and Nineteenth-Century American Literature*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Mills, Steven F. *The American Landscape*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Morrison, Dane Anthony, and Nancy Lusignan Schultz. *Salem: Place, Myth, And Memory*. Lebanon, NH: UPNE, 2005.
- Muthyala, John. *Reworlding America: Myth, History, and Narrative*. Athens: Ohio University Press, 2006.
- Packard, Winthrop. "The New England Society and the City of New York." *The New England Magazine*. (1908)
- Pâtea, Viorica, and María Eugenia & Díaz. *Critical Essays on the Mith of the American Adam*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Reaves, Gerri. *Mapping the Private Geography: Autobiography, Identity, and America*. Jefferson, NC: McFarland, 2001.
- Remigio, Myra. *Adolescent Empires: Identity, Liminality, and Advocacy in Contemporary American Literature*. Ann Arbor: ProQuest, 2008.
- Rosenbaum, Julia B. *Visions of Belonging: New England Art and the Making of American Identity*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- Ryden, Kent C. *Landscape with Figures: Nature and Culture in New England*. Iowa City: University of Iowa Press, 2001.

- Sandoval-Strausz, A. K. *Hotel: An American History*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Schlegel, Amy Ingrid, and Hood Museum of Art. *Post-pastoral: New Images of the New England Landscape*; July 18-September 20, 1998, Hood Museum of Art, Dartmouth College. *The Museum*, 1998.
- Shackel, Paul A. *Myth, Memory, and the Making of the American Landscape*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.
- Smeins, Linda E. *Building an American Identity: Pattern Book Homes and Communities, 1870-1900*. Walnut Creek: Rowman Altamira, 1999.
- Taylor, Andrew. *Thinking America: New England Intellectuals and the Varieties of American Identity*. Lebanon, NH: UPNE, 2010.
- Weber, Max et Talcott Parsons. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York: Courier Dover Publications, 2003.

V. Autres œuvres littéraires

- Bérout. *Tristan et Iseut*. Philippe Walter (ed). *Le Livre de Poche*, 2012.
- Borges, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*. London: Penguin, 1964.
- Burton, Sir Richard F. *Tales from 1001 Arabian Nights*. Mumbai: Jaico Publishing House, 2000.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*. Boston: Branden Books, (1869)1998.
- Crevecoeur, J. Hector St John de. *Letters from an American Farmer*. Carlisle: Applewood Books, (1782) 2007.
- Eliot, T. S. "The Love Song of J. Alfred Prufrock." *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt, 1971. 3-7.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays: First Series, 1841*.
<<http://www.literaturepage.com/read/emersonessays1.html>.>
- *Nature*. Beacon Hill: Beacon Press, 1985.
- Hamilton, Edith. *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*, New York: Mentor, 1969.
- Hawthorne, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. Dover Thrift. New York: Dover Publication, 1999.
- "The Snow-Image : A Childish Miracle."
<<http://www.gutenberg.org/files/513/513-h/513-h.htm>.>
- *Twice-Told Tales*. Salt Lake City : Project Gutenberg, 1837.
<www.ibiblio.org/elderitch/nh/ttt/html.>

- James, Henry. *The Portrait of a Lady*. Rockville: Arc Manor LLC, 2009.
- James, M.R. "The Mezzotint." In *The Collected Ghost Stories of M.R. James*. London : Edward Arnold & Co., 1944.
<<http://gaslight.mtroyal.ca/mezztint.htm>.>
- (de) Maupassant, Guy. Pierre et Jean. Paris : Le Livre de Poche, 2012.
- Ovid. *The Metamorphosis*. Horace Gregory. New York: Mentor, 1960.
- Rogal, Stanley William. *Personations*. Toronto: Exile Editions, Ltd., 1997.
- Stein, Gertrude. "Sacred Emily," 1922.
<http://www.lettersofnote.com/p/sacred-emily-by-gertrude-stein.html>.
- Stevens, Wallace. *Collected Poems*. New York: Knopf, 1954.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Penguin Classics. New York: Penguin books, 2003.

VI. Critiques sur autres œuvres

1. Emerson

- Bercovitch, Sacvan. "Emerson the Prophet: Romanticism, Puritanism and Auto-American-Biography." In *Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence*. David Levin. New York: Columbia University Press, 1975.
- Bloom, Harold. "The Freshness of Transformation." In *Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence*. David Levin. New York: Columbia University Press, 1975.
- Bruhn, Christopher. "Refracting History: Ives and Emerson and the Nineteenth-Century European Tradition in America."
<<http://web.gc.edu/arhistory/part/part9/identified/articles/bruhn.html>>
- Cole, Phyllis. "Emerson, England, and Fate." In *Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence*. David Levin. New York: Columbia University Press, 1975.
- Cox, James M.. "R. W. Emerson: The Circles of the Eye." In *Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence*. David Levin. New York: Columbia University Press, 1975.
- Gelpi, Albert. "Emerson: The Paradox of Organic Form." In *Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence*. David Levin. New York: Columbia University Press, 1975.

- Gurudev, Sujata. *American Literature Studies On Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville And Whitman*. New Delhi : Atlantic Publishers & Dist, 2006.
- Guthrie, James Robert. *Above Time: Emerson's and Thoreau's Temporal Revolutions*. Columbia: University of Missouri Press, 2001.
- Levin, David. *Emerson--Prophecy, Metamorphosis, and Influence: Selected Papers from the English Institute*. New York: Columbia University Press, 1975.
- Richardson, Robert D. Jr. and Barry Moser. *Emerson: The Mind on Fire*. Los Angeles : University of California Press, 1995.
- Roberson, Susan L. *Emerson in His Sermons: a Man-made Self*. Columbia : University of Missouri Press, 1995.
- Shea, Daniel B. "Emerson and the American Metamorphosis." In *Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence*. David Levin. New York: Columbia University Press, 1975.

2. Nathaniel Hawthorne

- Abel, Darrel. *The Moral Picturesque: Studies in Hawthorne's Fiction*. West Lafayette: Purdue University Press, 1988.
- Bercovitch, Sacvan. *The Office of The Scarlet Letter*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Brodhead, Richard H. *The School of Hawthorne*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Cady, Edwin Harrison, and Louis J. Budd. *On Hawthorne: The Best from American Literature*. Durham: Duke University Press, 1990.
- Coale, Samuel Chase. *The Entanglements of Nathaniel Hawthorne: Haunted Minds and Ambiguous Approaches*. Rochester: Camden House, 2011.
- Crowley, Joseph Donald. *Nathaniel Hawthorne's Shadow*. New York: Taylor & Francis, 1971.
- Dolis, John. *The Style of Hawthorne's Gaze: Regarding Subjectivity*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993.
- Dunne, Michael. *Hawthorne's Narrative Strategies*. Jackson : Univ. Press of Mississippi, 2007.
- Fernie, Deanna. *Hawthorne, Sculpture, and the Question of American Art*. Deanna Fernie. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2011.

- Gervais, Bertrand. « A qui la faute? Marques de la corruption et signes de la fin chez Hawthorne. » In Annick Duperray et Adrian Harding (eds). *Nathaniel Hawthorne, La Fonction éthique de l'œuvre*. Paris : Editions Publibook, 2006.
- Greenwald, Elissa. *Realism & the Romance: Nathaniel Hawthorne, Henry James, and American Fiction*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
- Hawthorne, Nathaniel, and Elizabeth Manning Hawthorne. *American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge*. Boston: The Boston Bewick Co., 1835.
- Helten, Michael. *Light at Play in Nathaniel Hawthorne's "The Scarlet Letter"*. Munich: GRIN Verlag, 2010.
- Jacobson, Richard J. *Hawthorne's Conception of the Creative Process*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- Lathrop, George Parsons. *A Study of Hawthorne*. Fairford: Echo Library, 2007.
- Mukai, Kumiko. *Hawthorne's Visual Artists and the Pursuit of a Transatlantic Aesthetics*. Bruxelles: Peter Lang, 2008.
- Person, Leland S. *The Cambridge Introduction to Nathaniel Hawthorne*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Schirmeister, Pamela. *The Consolations of Space: The Place of Romance in Hawthorne, Melville, and James*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Swann, Charles. *Nathaniel Hawthorne: Tradition and Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Ullén, Magnus. *The Half-Vanished Structure: Hawthorne's Allegorical Dialectics*. Bruxelles, Peter Lang, 2004.
- Valenti, Patricia Dunlavy. *Sophia Peabody Hawthorne: A Life, 1809-1847*. Columbia: University of Missouri Press, 2004.
- Wright, Sarah Bird. *Critical Companion to Nathaniel Hawthorne: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2009.

3. Emily Dickinson

- Armand, Barton Levi St. *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*. Cambridge: Cambridge University Press Archive, 1986.
- Bayley, Sally. *Home on the Horizon: America's Search for Space, from Emily Dickinson to Bob Dylan*. Bruxelles: Peter Lang, 2010.

- Deppman, Jed. *Trying To Think With Emily Dickinson*. Amherst: Univ of Massachusetts Press, 2008.
- Eberwein, Jane Donahue, and Cindy MacKenzie. *Reading Emily Dickinson's Letters: Critical Essays*. Amherst: Univ of Massachusetts Press, 2009.
- Farr, Judith. *The Passion of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Grabher, Gudrun, Roland Hagenbüchle, and Cristanne Miller. *The Emily Dickinson: Handbook*. Amherst: Univ of Massachusetts Press, 2005.
- Griffith, Clark. *The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1964.
- Guthrie, James Robert. *Emily Dickinson's Vision: Illness and Identity in Her Poetry*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Heginbotham, Eleanor Elson. *Reading the Fascicles of Emily Dickinson: Dwelling in Possibilities*. Columbus: Ohio State University Press, 2003.
- Higginson, Thomas Wentworth. "Emily Dickinson's Letters." *The Atlantic*, October 1891.
<<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1891/10/emily-dickinson-aos-s-letters/6524/>>.
- Hirshfield, Jane. "Close Reading: Windows." *The Writer's Chronicle*, February 2011, 43.4.
- Leiter, Sharon. *Critical Companion to Emily Dickinson: a Literary Reference to Her Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2007.
- Loeffelholz, Mary. *Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Lundin, Roger. *Emily Dickinson and the Art of Belief*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2004.
- Martin, Wendy. *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Milder, Robert. *Hawthorne's Habitations: A Literary Life*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Mitchell, Domhnall. *Emily Dickinson: Monarch of Perception*. Amherst: Univ of Massachusetts Press, 2000.
- Mulder, William. "Seeing 'New Englandly': Planes of Perception in Emily Dickinson and Robert Frost." *The New England Quarterly* 52, no. 4 (December 1, 1979): 550–559. <doi:10.2307/365757>.
- Petrino, Elizabeth A. *Emily Dickinson and Her Contemporaries: Women's Verse in America, 1820-1885*. Dartmouth :UPNE, 1998.

- Pressnitzer, Gil. *Emily Dickinson: La recluse incandescente.* »
 <<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/dickinson/Dickinson.pdf>>
- Smith, Martha Nell. *A Companion to Emily Dickinson.* Chichester: John Wiley & Sons, 2008.
- Starr, Larry, and Michael J. Budds. *The Dickinson Songs of Aaron Copland.* Hillsdale: Pendragon Press, 2002.
- Tandon, Neeru and Anjana Trevedi. *Thematic Patterns of Emily Dickinson's Poetry.* New Delhi: Atlantic Publishers, 2008.
- Turco, Lewis, and Emily Dickinson. *Emily Dickinson, Woman of Letters: Poems and Centos from Lines in Emily Dickinson's Letters.* Albany: SUNY Press, 1993.
- Vendler, Helen, and Emily Dickinson. *Dickinson: Selected Poems and Commentaries.* Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- Wardrop, Daneen. *Emily Dickinson and the Labor of Clothing.* Lebanon: UPNE, 2009.
- Wells, Henry Willis. *Introduction to Emily Dickinson.* Vineland: Hendricks House, 1959.
- Whicher, George Frisbie. *This Was a Poet: a Critical Biography of Emily Dickinson.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1957.
- Wolff, Cynthia Griffin. *Emily Dickinson.* Cambridge: Da Capo Press, 1988.

4. Wallace Stevens

- Baird, James. *The Dome and the Rock: Structure in the Poetry of Wallace Stevens.* Baltimore: Johns Hopkins Press, 1968.
- Beckett, Lucy. *Wallace Stevens.* Cambridge: Cambridge University Press Archive, 1974.
- Blessing, Richard Allen. *Wallace Stevens: Whole Harmonium.* Syracuse: Syracuse University Press, 1954.
- Doyle, Charles. *Wallace Stevens.* New-York: Routledge, 1997.
- Kermode, Frank. *Wallace Stevens.* London: Oliver and Boyde, 1960.
- Lombardi, Thomas F. *Wallace Stevens and the Pennsylvania Keystone: The Influence of Origins on His Life and Poetry.* Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1996.
- Nassar, Eugene Paul. *Wallace Stevens: An Anatomy of Figuration.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1968.

- Ragg, Edward. *Wallace Stevens and the Aesthetics of Abstraction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Serio, John N. *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Stevens, Wallace, and Holly Stevens. *Letters of Wallace Stevens*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Suberchicot, Alain. *Treize façons de regarder Wallace Stevens: une écriture de la présence*. Paris : Editions L'Harmattan, 1998.
- Vendler, Helen Hennessy. *Wallace Stevens: Words Chosen Out of Desire*. Cambridge : Harvard University Press, 1986.
- Voros, Gyorgyi. *Notations of the Wild: Ecology in the Poetry of Wallace Stevens*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

5. T. S. Eliot

- Headings, Philip R.. *T.S. Eliot*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1964.
- Murphy, Russell E. *Critical Companion to T. S. Eliot: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- North, Michael. *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Patterson, Gertrude. *T.S. Eliot: Poems in the Making*. Manchester: Harper and Row Publishers, Inc., 1973.

6. Autres auteurs américains

- Ahearn, Barry. *William Carlos Williams and Alterity: The Early Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Balakian, Peter. *Theodore Roethke's Far Fields: The Evolution of His Poetry*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- Beck, John. *Writing the Radical Center: William Carlos Williams, John Dewey, and American Culture Politics*. Albany: SUNY Press, 2001.
- Clack, Randall A. *The Marriage of Heaven and Earth: Alchemical Regeneration in the Works of Taylor, Poe, Hawthorne, and Fuller*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2000.
- Fagan, Deirdre J. *Critical Companion to Robert Frost: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- Galbraith, Astrid. *New England as Poetic Landscape: Henry David Thoreau and Robert Frost*. Bruxelles : Peter Lang, 2003.

- Headings, Philip Ray. *Twayne's United States Authors Series*. Woodbridge, CT: Twayne Publishers, 1982.
- Mills, Jr, Ralph J.. Theodore Roethke - American Writers 30: University of Minnesota Pamphlets on American Writers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963.
- Murphy, Russell E. *Critical Companion to T. S. Eliot: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- North, Michael. *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Spooner, David. "The Metamorphosis of Walder." In *Thoreau's Vision of Insects and the Origins of American Entomology*. Xlibiris, 2002.
- Thoreau, Henry David, and Laura Ross. *Walden Or, Life in the Woods: Bold-Faced Ideas for Living a Truly Transcendent Life*. New York: Sterling Publishing Company, Inc., 2009.

7. Les Mille et une nuits

- Bardenstein, Carol. *Translation and Transformation in Modern Arabic Literature: The Indigenous Assertions of Muḥammad Uthmān Jalāl*. Wiesbaden : Otto Harrassowitz Verlag, 2005.
- Bencheikh, Jamel Eddine, Claude Bremond, et André Miquel. *Mille et un contes de la nuit*. Paris : Editions Gallimard, 1991.
- Leeuwen, Richard Van. *The Thousand and One Nights: Space, Travel and Transformation*. New York: Taylor & Francis, 2007.
- Mahdī, Muhsin. *The Thousand and One Nights*. Leiden: BRILL, 1995.
- Makdisi, Saree, and Felicity Nussbaum. *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- Marzolph, Ulrich. *The Arabian Nights Reader*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.
- Les Milles et une nuits d'Antoine Galland Ou Le Chef-d'oeuvre invisible*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.

8. La légende de Don Juan

- Biet, Christian. *Don Juan: mille et trois récits d'un mythe*. Paris : Editions Gallimard, 1998.

Brunel, Pierre. Dictionnaire de Don Juan. Paris : Robert Laffont, 1999.

Rank, Otto. Don Juan et Le Double. Paris : Payot, 2001.

9. La légende de Tristan

DeMartini, Dominique. *Miroir D'amour, Miroir Du Roman: Le Discours Amoureux Dans Le Tristan En Prose*. Paris : Editions Champion, 2006.

Strassburg, Gottfried. *Tristan with the Surviving Fragments of the Tristran of Thomas*. London: Penguin, 2004.

Walter, Philippe. "Introduction." *Tristan et Iseut*. Paris : Librairie Générale Française, 2000.

10. James Joyce

Campbell, Joseph, Edmund L. Epstein, and Joseph Campbell Foundation. *Mythic Worlds, Modern Words: On the Art of James Joyce*. Novato: New World Library, 2003.

Connolly, Thomas Edmund. *Joyce's Portrait: Criticisms & Critiques*. New York: Ardent Media, 1962.

Joyce, James. *Portrait of the Artist: As a Young Man*. Ware: Wordsworth Editions, 1992.

Levin, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. New York: New Directions Publishing, 1941.

Thornton, Weldon. *The Antimodernism of Joyce's "Portrait of the Artist As a Young Man"*. Syracuse: Syracuse University Press, 1994.

11. Lewis Carroll

Auden, W.H. "Today's Wonder-World Needs Alice." *Aspects of Alice*. New York: Penguin Books, 1971.

Auerbach, Nona. "A Curious Child." In *Victorian Fiction*. Ed. Harold Bloom. New York : Chelsea House Publishers, 1989.

Empson, William. "The Child as Swain." In *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 1989.

- Marret, Sophie. *Lewis Carroll: de l'autre côté de la logique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1995.
- Meyer Spacks, Patricia. "Logic and Language in Through the Looking-Glass." *Aspects of Alice*. Penguin Books. New York: Robert Phillips, 1971.
- Milner, Florence. "The Poems in *Alice in Wonderland*." *Aspects of Alice*. Penguin Books. New York: Robert Phillips, 1971.

VII. Philosophie

- Baguley, David. *The Nineteenth Century in Two Parts*. Syracuse: Syracuse University Press, 1994.
- Balthasar, Hans Urs Von. *Explorations in Theology: The Word Made Flesh*. San Francisco: Ignatius Press, 1989.
- Bushnell, Horace. *Nature and the Supernatural*. Bedford: Applewood Books, 2001.
- Cazeaux, Clive. *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*. New York: Routledge, 2007.
- Cazenave, Michel. *La subversion de l'âme: mythanalyse de l'histoire de Tristan et Iseut*. Paris : Robert Laffont, 1981.
- Conan, Michel. *Sacred Gardens And Landscapes: Ritual And Agency*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2007.
- Cooke, Brett, Jaume Martí-Olivella, and George Edgar Slusser. *The Fantastic Other: An Interface of Perspectives*. Atlanta: Rodopi, 1998.
- Cryle, Peter. *La crise du plaisir (1740-1830)*. Villeneuve d'Ascq : Presses Univ. Septentrion, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 1968.
- De Mul, Jos. *Romantic Desire in (Post)Modern Art and Philosophy*. Albany: SUNY Press, 1999.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Editions de Minuit, 1967.
- . "Trace et archive, image et art." 06 2002.
<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/trace_archive.htm>.

- Downing, David B. *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*. Albany: SUNY Press, 1991.
- Ducornet, Guy. *Surréalisme et athéisme: à la niche des glapisseurs de Dieu*. Paris : Ginkgo Editeur, 2007.
- Durham, Scott. *Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Esquivel, Patrícia. *L'autonomie de l'art en question: L'art en tant qu'Art*. Paris : Editions L'Harmattan, 2008.
- Esthétiques de la nature. Paris : Publications de la Sorbonne, 2007. Ed : Dominique Chanteau, Herman Parret, Père Salabert.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Editions Gallimard, 2008.
- Friedman, Maurice S. *A Heart of Wisdom: Religion and Human Wholeness*. Albany: SUNY Press, 1992.
- Furlani, Andre. *Guy Davenport: Postmodernism and After*. Chicago: Northwestern University Press, 2007.
- Gass, William. *On Being Blue: A Philosophical Inquiry*. Boston: David R. Godine, 1976.
- Gioberti, Vincent, and Joseph Bertinatti. *Essai sur le beau ou éléments de philosophie esthétique*. Bruxelles : Méline, 1843.
- Grabes, Herbert. *Making Strange: Beauty, Sublimity, and the (post)modern "Third Aesthetic"*. New York: Rodopi, 2008.
- Guénon, René. *Symboles de la Science sacrée*. Paris : Gallimard, 1962.
- Hagman, George. *Aesthetic Experience: Beauty, Creativity, and the Search for the Ideal*. New York: Rodopi, 2011.
- Harrison, Robert Pogue. *Gardens: An Essay on the Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Hollins, Tamara. *Turning Dreams to Chaos: Multiplicity and the Construction of Identity*. Nordenstedt: GRIN Verlag, 2007.
- Hurley, Robert, et Pierre Marie Beaudé. *Poétique du divin*. Saint Nicolas : Presses Université Laval, 2001.
- Khalfa, Jean. *Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*. New York: Continuum International Publishing Group, 2003.
- King, James Roy. *Remaking the World: Modeling in Human Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- Kirby, Alan. "The Death of Postmodernism and Beyond." *Philosophy Now*, December 2012.
<http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond>.

- Kirkham, Pat. *The Gendered Object*. Manchester : Manchester University Press, 1996.
- Koelb, Clayton. *Nietzsche As Postmodernist: Essays Pro and Contra*. Albany: SUNY Press, 1990.
- Kornhauser, Elizabeth Mankin, and Ulrich Birkmaier. Marsden Hartley. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Laouyen, Mounir. *Perceptions et réalisations du moi*. Clermont Ferrand : Presses Univ Blaise Pascal, 2000.
- Lontrade, Agnès. *Le plaisir esthétique: Naissance d'une notion*. Paris : Editions L'Harmattan, 2004.
- Mao, Douglas. *Fateful Beauty: Aesthetic Environments, Juvenile Development, and Literature, 1860-1960*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Margulies, Ivone. *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham : Duke University Press, 2003.
- Moret, Philippe. *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Genève : Librairie Droz, 1997.
- Nealon, Jeffrey. *Post-Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Newlands, G. M. *The Transformative Imagination: Rethinking Intercultural Theory*. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2004.
- "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics and Culture*, 2010, sec. Vol 2.
<<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677>>.
- Pontynen, Arthur. *For the Love of Beauty: Art History and the Moral Foundations of Aesthetic Judgement*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2006.
- Rosset, Clément. *Le réel et son double: essai sur l'illusion*. Paris : Editions Gallimard, 1985.
- Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Gallimard, 1986.
- Schuhl, Pierre-Maxime. *L'imagination et le merveilleux: la pensée et l'action*. Paris: Flammarion, 1969.
- "TANK Interviews Timotheus Vermeulen About Metamodernism: Notes on Metamodernism." Accessed January 3, 2013.
<<http://www.metamodernism.com/2012/02/23/tank-interviews-timotheus-vermeulen-about-metamodernism/>>.
- Turner, Luke. "Metamodernist Manifesto." *Metamoderist Manifesto*. 2011. Accessed June 16, 2012. <<http://www.metamodernism.org>>.

- Vallet, Patricia. *Désir d'emprise et éthique de la formation*. Paris : Editions L'Harmattan, 2003.
- Vergote, Antoine, and Steve G. Lofts. *La pensée de Jacques Lacan: questions historiques, problèmes théoriques*. Paris : Peeters Publishers, 1994.
- “Vorticism.” *The Fortnightly Review*. Accessed January 3, 2013. <http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/>.
- Weiss, Allen S. *Perverse Desire/Ambig I*. Albany: SUNY Press, 1994.
- “What Meta Means and Does Not Mean | Notes on Metamodernism.” Accessed January 3, 2013. <http://www.metamodernism.com/2010/10/14/what-meta-means-and-does-not-mean/>.
- Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. New York: Verso, 1997.
- . *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989.

VIII. Sociologie

- Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Paris, Gallimard, 1968.
- . *Amérique*. Paris, Grasset, 1986.
- . *La société de consommation: ses mythes, ses structures*. Paris : Gallimard, 1974.
- . *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.
- Belmont, Nicole. « Les Rites de passage et la naissance: l'enfant exposé. » In *Rites et marques de passage*. Le Kremlin-Bicêtre: Association Française des centres de consultation conjugale, 1995.
- Benghozi, Pierre. *Adolescence et sexualité: Liens et maillage-réseau*. Paris : Editions L'Harmattan, 1999.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge, 1995.
- Brigitte Larguèze. « Le but du rituel: bizutage et la parenté scolaire. » In *Rites et marques de passage*. Le Kremlin-Bicêtre: Association Française des centres de consultation conjugale, 1995.
- Browne, Ray B. *Continuities in Popular Culture: The Present in the Past & the Past in the Present and Future*. Bowling Green: Popular Press, 1993.

- Rituals and Ceremonies in Popular Culture. Bowling Green: Popular Press, 1980.
- Caiozzo, Anna, and Anne-Emmanuelle Demartini. *Monstre et imaginaire social: Approches historiques*. Paris : Creaphis editions, 2008.
- Campbell, Colin. *Romantic Ethic And The Spirit Of Modern Consumerism*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Cooren, François. *The Organizing Property of Communication*. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2000.
- Droeber, Julia. *Dreaming of Change: Young Middle-Class Women and Social Transformation in Jordan*. Leiden: BRILL, 2005.
- Eco, Umberto. *Travels in Hyper Reality: Essays*. New York: Harcourt Brace & Comp., 1986.
- Egan, Jim. *Authorizing Experience: Refigurations of the Body Politic in Seventeenth-Century New England Writing*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Eisenhauer, Robert G. *Aftermyths: Hysteria, Colloquialism, and Caricature in the Age of Doubt*. New York: Peter Lang, 2007.
- Eisenstadt, S. N. *Power, Trust, and Meaning: Essays in Sociological Theory and Analysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Eliade, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes: naissances mystiques*. Paris: Gallimard, 1959.
- Ewen, Stuart, and Elizabeth Ewen. *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1992.
- Featherstone, Mike. *Body Modification*. London: Sage, 2000.
- Gaudez, Florent. *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire: Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortazar*. Paris : Editions L'Harmattan, 1997.
- Gendreau, Joël. *L'adolescence et ses "rites" de passage*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999.
- Haesevoets, Yves-Hiram. *Traumatismes de l'enfance et de l'adolescence: Un autre regard sur la souffrance psychique*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2008.
- Kline, Stephen. *Out of the Garden: Toys, Tv, and Children's Culture in the Age of Marketing*. New York: Verso, 1993.
- Lemaire, Jean. "des rites de passage qui ne disent pas toujours leur nom." In *Rites et marques de passage*. Le Kremlin-Bicêtre: Association Française des centres de consultation conjugale, 1995.

- Maïdi, Houari. *Les souffrances de l'adolescence, Trauma et figurations du traumatique*. Besançon : Presses Univ. Franche-Comté, 2008.
- Mann, Doug. *Structural Idealism: A Theory of Social and Historical Explanation*. Waterloo, Ontario : Wilfrid Laurier Univ. Press, 2002.
- Nisbet, Robert A., and Paul Gottfried. *Sociology as an Art Form*. New York: Transaction Publishers, 2001.
- Spacks, Patricia Meyer. *Gossip*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.
- Teather, Elizabeth Kenworthy. *Embodied Geographies: Space, Bodies and Rites of Passage*. New York: Routledge, 1999.
- Urry, John. *Consuming Places*. New York : Routledge, 1995.
- Woolley, Benjamin. *Virtual Worlds: A Journey in Hype and HyperReality*. New York: Penguin Books, 1993.

IX. Linguistique

- Carnie, Andrew. "Generative Grammar." In *Syntax: A Generative Introduction*, 3–35. Oxford: Blackwell Publishers, 2013.
<http://www.blackwellpublishing.com/carnie/samplechap/Carnie_chapter_1.pdf>.
- Chandler, Daniel. *Semiotics : The Basics*. New York: Taylor and Francis, 2007.
- Fines, Jean, and C. F. L'Homond. *Analyse étymologique du De viris: suivie d'un petit traité sur la composition des verbes*. Typ. de J.-B. Alzine, 1842.
- Green, Tamara M. *The Greek and Latin Roots of English*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.
- Hecquet-Boucrand, Paul. *Dictionnaire étymologique des noms propres d'hommes*. Victor Sarlit, 1868.
- Oakley, Todd. *From Attention to Meaning: Explorations in Semiotics, Linguistics, and Rhetoric*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Sebeok, Thomas Albert, and Donna Jean Umiker-Sebeok. *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992-93*. Berlin: Walter de Gruyter, 1995.
- Taylor, John R. *The Mental Corpus: How language is represented in the mind*. Oxford: Oxford University Press, Oxford (2012): 70
- Taylor, Joseph. *Antiquitates Curiosæ: The Etymology of Many Remarkable Old Sayings, Proverbs, and Singular Customs*, 1818.

Vautherin, Béatrice. *La traduction de l'adjectif composé: De la micro-syntaxe au fait de style. Avec texte de références.* Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

X. Psychologie/Science

Ameisen, Jean-Claude. « Les Battements Du Temps (15) Un Orchestre Caché... / France Inter. » France Inter.
<<http://www.franceinter.fr/emission-sur-les-epaules-de-darwin-les-battements-du-temps-15-un-orchestre-cache-0>>.

Babinet. « Le Stéréoscope et de la vision binoculaire. » Paris : Revue des Deux Mondes, 1853.

Beerling, David. *The Emerald Planet: How Plants Changed Earth's History.* Oxford: Oxford University Press, 2007.

Cosmos; revue encyclopédique hebdomadaire des progrès des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie. Ed. M.B.R. De Monfort. Rédigée par M. L'Abbé Moigno. Horne. Paris : Thornwaite et Wood (1852). (Collective)

Cytowic, Richard E. *Synesthesia: A Union of the Senses, Second Edition.* Cambridge: MIT Press, 2002.

Ehrenzweig, Anton. *The Hidden Order of Art: a Study in the Psychology of Artistic Imagination.* Los Angeles: University of California Press, 1971.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir.* Chicoutimi: J.-M. Tremblay, (1920) 2002.
<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir.html>.

Laplanche, Jean. *Vie et mort en psychanalyse.* Paris : Flammarion, 1970.

Lerner, Richard M., and Laurence Steinberg PhD. *Handbook of Adolescent Psychology, Contextual Influences on Adolescent Development.* Hoboken: John Wiley & Sons, 2009.

Maurer, Daphne, Thanujeni Pathman, and Catherine J. Mondloch. "The Shape of Boubas: Sound-shape Correspondences in Toddlers and Adults." *Developmental Science*, 2006.

Milner, Max. *Freud et l'interprétation de la littérature.* 2ème édition 1997. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1997.

Rhawn, Joseph et Rudolf Schild. « Origins, Evolution, and Distribution of Life in the Cosmos: Panspermia, Genetics, Microbes, and Viral Visitors from the Stars. » *Journal of Cosmology*, 2010, Vol 7, 1616-1670.
<http://journalofcosmology.com/Panspermia1.html>

- Robertson, Lynn C., and Noam Sagiv. *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience: Perspectives from Cognitive Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Rosa, Alberto. *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Sacks, Oliver. *The Mind's Eye*. Toronto: Alfred A. Knopf, 2010.
- Shimamura, Arthur P., and Stephen E. Palmer. *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience: Connecting Minds, Brains, and Experience*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

XI. Théorie et critique littéraire générale

- Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel As Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Ashton, Jennifer. *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Armstrong, Paul B. *Play And The Politics Of Reading: The Social Uses Of Modernist Form*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Ashley, Kathleen M. *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Asker, David Barry Desmond. *Aspects of Metamorphosis: Fictional Representations of the Becoming Human*. Atlanta: Rodopi, 2001.
- Badley, Linda. *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*. Greenwood Publishing Group, 1996.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique Et Théorie Du Roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- Bakhtin, M. Mikhail Mikhailovich, and J. Michael Holquist. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Baroni, Raphaël. *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, 2007.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris : Éd. du Seuil, 2000.
- Barthes, Roland, and Carlo Ossola. *Le plaisir du texte: précédé de Variations sur l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

- Batt, Noëlle. "La Nouvelle américaine: les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix." *Etudes Anglaises*, 2001.
- Bennett, Andrew, and Nicholas Royle. *An Introduction To Literature, Criticism And Theory*. Dorchester: Pearson Education, 2004.
- Berkhofer, Robert F. *Beyond the Great Story: History As Text and Discourse*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Birgit Neumann & Ansgar Nünning. "Metanarration and Metafiction." *The Living Handbook of Narratology*, December 3, 2012, Hamburg University Press edition. <[http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration and Metafiction](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction)>.
- Birkhead, Edith. *The Tale of Terror*. Charleston: BiblioLife, 2008.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1971.
- Blevins, Jacob. *Dialogism and Lyric Self-fashioning: Bakhtin and the Voices of a Genre*. Danvers: Associated University Press, 2008.
- Bloom, Harold. *Paul Auster*. New York: Infobase Publishing, 2004.
- *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Boisseau, Maryvonne. *Traduire la figure de style*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Boldt-Irons, Leslie Anne, Corrado Federici, and Ernesto Virgulti. *Rewriting Texts Remaking Images: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Peter Lang, 2010.
- Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. New York: Continuum International Publishing Group, 2006.
- Botting, Dr Fred. *The Gothic*. Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2001.
- Bouvet, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*. Québec : PUQ, 1998.
- Brook, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Harvard University Press, 1992.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: CUP Archive, 1983.
- Brooks, Geraldine, and Heidi Pitlor. *The Best American Short Stories 2011*. Houghton Mifflin Harcourt, 2011.
- Brown, Sarah Annes. *The Metamorphosis of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000.
- Brugière, Bernard. *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 1995.

- Brugière, Bernard, and André Topia. *L'art dans l'art: littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.
- Calle-Gruber, Mireille. Michel Butor. *Déménagements de la littérature*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Calvez, Éric Le, and Marie-Claude Canova-Green. *Texte(s) Et Intertexte(s)*. Atlanta: Rodopi, 1997
- Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1984.
- Chénétier, Marc. *Au-delà du soupçon, La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Seuil, 1989.
- Collins, Christopher. *Reading the Written Image: Verbal Play, Interpretation and the Roots of Iconophobia*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1991.
- Corngold, Stanley. *Franz Kafka: The Necessity of Form*. Ithaca NY: Cornell University Press, 1988.
- Cichocka, Marta. *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique: Réinventions, relectures, écritures*. Paris : Editions L'Harmattan, 2007.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. New York: Courier Dover Publications, 2002.
- Clayton, Jay, and Eric Rothstein. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.
- Coats, Karen. *Looking Glasses and Neverlands: Lacan, Desire, and Subjectivity in Children's Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2004.
- Colavincenzo, Marc. *"Trading Magic for Fact", Fact for Magic: Myth and Mythologizing in Postmodern Canadian Historical Fiction*. Atlanta: Rodopi, 2003
- Coveney, Peter. *The Image of Childhood: The Individual and Society: a Study of the Theme in English Literature*. London: Penguin books, 1967.
- Delbanco, Andrew. *Writing New England: An Anthology from the Puritans to the Present*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- Dente, Carla. *Proteus: The Language Of Metamorphosis*. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2005.
- Depretto, Catherine. *L'héritage de Bakhtine: Journée d'études, Bordeaux, mai 1995*. Bordeaux : Presses Univ de Bordeaux, 1997.
- Dumoulié, Camille. *Cet obscur objet du désir: Essai sur les amours fantastiques*. Paris : Editions L'Harmattan, 1995.

- Duperray, Max. *La Folie et la méthode: essai sur la déréalisation en littérature*. Paris : Editions L'Harmattan, 2001.
- Eco, Umberto. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- *Lector in fabula: Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Librairie générale Française, 1985.
- Eco, Umberto, Richard Rorty, and Jonathan Culler. *Interprétation et surinterprétation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- Edel, Leon. *Stuff of Sleep and Dreams: Experiments in Literary Psychology*. New York: Harper & Row, 1982.
- Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Slatkine, 1987.
- Enterline, Lynn. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Flynn, Thomas R. *Dialectic and Narrative*. Albany: SUNY Press, 1993.
- Fodorov, Cvětan, and Tzvetan Todorov. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique: Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Éd. du Seuil, 1981.
- Foucault, Michel, et Roland Barthes. *Théorie d'ensemble: choix*. Paris : Éditions du Seuil, 1968.
- Francese, Joseph. *Narrating Postmodern Time & Space*. Albany: SUNY Press, 1997.
- Gass, William. *The World Within the Word*. New York: Alfred. A. Knopf, 1978.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- *Palimpsestes*. Madrid : Taurus, 1982.
- Genova, Pamela Antonia. *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*. West Lafayette, IN : Purdue University Press, 1995.
- Gillespie, Gerald Ernest Paul, Manfred Engel, and Bernard Dieterle. *Romantic Prose Fiction*. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2008.
- Graham, Kenneth Wayne. *Gothic Fictions: Prohibition/transgression*. Brooklyn: AMS Press, 1989.
- Grassian, Daniel. *Hybrid Fictions: American Literature and Generation X*. Jefferson, NC: McFarland, 2003.
- Haggerty, George E.. *Gothic Fiction/Gothic Form*. London: The Pennsylvania State University Press, 1989.

- Halevi-Wise, Yael. *Interactive Fictions: Scenes of Storytelling in the Novel*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2003.
- Hansen, Per Krogh, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, and Rolf Reitan. *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.
- Harding, Desmond. *Writing the City: Urban Visions & Literary Modernism*. New York: Psychology Press, 2003.
- Hardy, Barbara Nathan. *Tellers and Listeners: The Narrative Imagination*. London: Athlone Press, 1975.
- Hart, Stephen M., and Wen-Chin Ouyang. *A Companion To Magical Realism*. Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2005.
- Harter, Lynn M., Phyllis M. Japp, and Christina S. Beck. *Narratives, Health, And Healing: Communication Theory, Research, And Practice*. Mahah: Routledge, 2005.
- Harvey, François. *Alain Robbe-Grillet, le nouveau roman composite: Intergénéricité et intermédialité*. Paris : Editions L'Harmattan, 2011.
- Headings, Philip R.. *T.S. Eliot*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1964.
- Hoffman, Gerhard, and Gerhard Hoffmann. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. New York: Rodopi, 2005.
- Homem, Rui Manuel G. de Carvalho, and Maria de Fátima Lambert. *Writing and Seeing: Essays on Word and Image*. Atlanta: Rodopi, 2006.
- Howard, Rebecca Moore. *Standing in the Shadow of Giants: Plagiarists, Authors, Collaborators*. Stamford: Greenwood Publishing Group, 1999.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Champaign: University of Illinois Press, 1985.
- *The Politics of Postmodernism*. New York: Psychology Press, 2002.
- Iftekharuddin, Farhat. *Postmodern Approaches to the Short Story*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2003.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie sur l'effet esthétique*. Ixelles : Editions Mardaga, 1985.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion* /Rosemary Jackson. New York: Taylor & Francis, 1981.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Kelly, Sean James. *The Shadow and the Veil: Imagining the Self in Nineteenth-century American Literature*. Ann Arbor: ProQuest, 2008.
- Kincaid, Paul. "Exhibits," August 14, 1999.
<<http://www.paulkincaid.co.uk/Reviews/exhibits.htm>>

- Kjærgaard, Mogens Stiller. *Metaphor and Parable: A Systematic Analysis of the Specific Structure and Cognitive Function of the Synoptic Similes and Parables Qua Metaphors*. Denmark: Brill Archive, 1986.
- Krist, Gary. "Innovation Without Tears." *The Hudson Review* 43, no. 4 (1991): 691.
- Kristeva, Julia, and Université de Paris VII Institut de la pensée contemporaine Centre Roland-Barthes. *Le plaisir des formes*. Paris : Seuil, 2003.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Kuznets, Lois R. *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Lehan, Richard Daniel. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Levine, George. *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterly*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Le Vot, André. « Contre l'entropie : les stratégies de la fiction américaine post-moderniste. » RANAM, 1977.
- Limon, John. *The Place of Fiction in the Time of Science: A Disciplinary History of American Writing*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- Lodge, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. New York: Routledge, 1990.
- . *The Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. New York: Routledge, 2012.
- Maar, Judit. *L'écriture emprisonnée*. Paris : Editions L'Harmattan, 2007.
- Malin, Irving. *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.
- Malina, Debra. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Athens: Ohio State University Press, 2002.
- Malmgren, Carl Darryl. *Fictional Space in the Modernist and Post-modernist American Novel*. Lewisburg PA: Bucknell University Press, 1985.
- Malrieu, Joël. *Le Fantastique*. Paris : Hachette, 1992.
- Marquié, Hélène. *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins: quêtes, seuils et suspensions, souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques, parcours dans les œuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris*

- Humphrey et Carolyn Carlson. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2002.
- Martin, Robert K., and Eric Savoy. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009.
- Mazur, Krystyna. *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*. New York: Psychology Press, 2005.
- Massey, Irving. *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*. Berkley: University of California Press, 1976.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York : Psychology Press, 1987.
- Mélançon, Joseph, and Université Laval Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord. *Les métaphores de la culture*. Québec : Presses Université Laval, 1992.
- Meyers, Helen. *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*. Albany: SUNY Press, 2001.
- Meyer, Michel. *Meaning and Reading: a Philosophical Essay on Language and Literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1983.
- Mounic, Anne. *Poésie, mobilité de l'esprit: portes, passages, rythmes et métamorphoses*. Paris : Editions L'Harmattan, 2003.
- Michasiw, Kim Ian. "Some Stations of Suburban Gothic." In *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Robert K. Martin and Eric Savoy. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.
- Murphy, Bernice, M. *The Suburban Gothic in American Popular Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- O'Donnell, Patrick. *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*. Malden, MA: John Wiley and Sons, 2011.
- Parini, Professor Jay. *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Pettersson, Anders. *Literary History: Towards a Global Perspective: Notions of Literature Across Times and Cultures*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- Picard, Michel. *La littérature et la mort*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- La Lecture comme jeu: essai sur la littérature*. Paris : Éd. de Minuit, 1986.
- Pier, John, and Francis Berthelot. *Narratologies contemporaines: Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. Paris : Archives contemporaines, 2010.

- Porte, Joel. *The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville and James*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to Present Day*. New York: Longman, 1980.
- *A Companion to the Gothic*. Oxford: Wiley, 2001.
- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: NYU Press, 2000.
- Rabinovitch, Solal. « Rendre le réel visible ». *Che Vuoi? : La métaphore*, 34 (2010) : 45.
- Ramognino, Nicole. *Lectures actuelles de l'oeuvre de Balzac: Le procès littéraire ou l'extension du domaine du possible*. Paris : Editions L'Harmattan, 2006.
- Redmond, John. *How to Write a Poem*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006.
- Ricoeur, Paul. *La métaphore vive: (par) paul ricoeur*. Paris : Seuil, 1975.
- *Temps et récit*. Paris : Seuil, 1984.
- Roland Barthes. *S/Z*. Paris : Seuil, 1976.
- *La Mort de l'auteur, Œuvres Complètes Tome II*. Paris : Seuil, 1994.
- Roman, Myriam, Anne Tomiche, and Guy Ducrey. *Figures Du Parasite*. Clermont-Ferrand : Presses Univ Blaise Pascal, 2001.
- Rose, Margaret A. *Parody-Metafiction: An Analysis of Parody As a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Taylor & Francis, 1979.
- Ruland, Richard, and Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. London: Taylor & Francis, 1991.
- Sánchez, María Eugenia Díaz. *Architectures of Poetry*. Atlanta: Rodopi, 2004.
- Sanders, Joseph L. *Functions of the Fantastic: Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 1995.
- Sandner, David. *Critical Discourses of the Fantastic, 1712-1831*. Burlington, VT: Ashgate Publishing, Ltd., 2011.
- *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2004.
- Schneider, Michel. *Voleurs de mots: Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Editions Gallimard, 1985.
- Scholnick, Robert J. *American Literature and Science*. Lexington: University Press of Kentucky, 1992.

- Sedarat, Roger. *New England Landscape History in American Poetry: A Lacanian View*. Amherst: Cambria Press, 2011.
- Shillingsburg, Peter L. *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Schwarz, Daniel R. *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship Between Modern Art and Modern Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1997.
- Sollers, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris : Éditions du Seuil, 1971.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1984.
- Stolzfus, Ben. *Lacan and Literature: Purloned Pretexts*. Albany: SUNY Press, 1996.
- Suleiman, Susan Rubin, and Inge Crosman Wimmers. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Surgers, Anne. *Et que dit ce silence?: la rhétorique du visible*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Texier, François. *Traces de lectures, sentiers de lecteurs: lire, un acte de formation au quotidien*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- Tiffin, Jessica. *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- Timmer, Nicoline. *Do You Feel It Too: The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Atlanta: Rodopi, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris : Éditions du Seuil, 1965.
- Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1976.
- “Reading as Construction”. Hoffman, Michael J., and Patrick D. Murphy. *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham : Duke University Press, 2005.
- Toolan, Michael J. *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2009.
- Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham: Duke University Press, 1981.
- Walder, Dennis. *The Realist Novel: Approaching Literature*. New York: Psychology Press, 1995.

- Watson, Janet. *Speaking Volumes: Orality and Literacy in the Greek and Roman World*. Leiden: BRILL, 2001.
- Wagh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Taylor & Francis, 1984.
- Webster, Roger. *Expanding Suburbia: Reviewing Suburban Narrative*. New York: Berghahn Books, 2000.
- Weisgerber, Jean. *Le Réalisme magique: roman, peinture, cinéma. L'âge d'homme*, 1987.
- Werlock, Abby H. P. *Companion to Literature: Facts on File Companion to the American Short Story*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- Whitt, Jan. *Allegory & Modern Southern Novel*. Macon, GA: Mercer University Press, 1994.
- Williams, Graham, and Dorian Haarhoff. *Halo and the Noose: The Power of Story Telling and Story*. Molten Mango Pty Ltd, 2010.
- Wyzard. "The Architecture of Snow." *Wyzard Ways*, January 30, 2011. <http://wyzardways.blogspot.com/2011/01/architecture-of-snow.html>.

XII. Autres média et intermédialité

- Aben, Rob, and Saskia de Wit. *The Enclosed Garden: History and Development of the Hortus Conclusus and Its Reintroduction into the Present-Day Urban Landscape*. Rotterdam: 010 Publishers, 1999.
- Aguettant, Louis. *La musique de piano: des origines à Ravel*. Paris : Editions L'Harmattan, 1954.
- Athanassopoulos, Vangelis. *La publicité dans l'art contemporain (T II): Spécularité et économie politique du regard*. Paris : Editions L'Harmattan, 2010.
- Barbe, Michèle. *Musique et arts plastiques: La traduction d'un art par l'autre - Principes théoriques et démarches créatrices*. Paris : Editions L'Harmattan, 2011.
- Barrier, Michael. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Blocker, Jane. *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Bram, Shachar. *The Ambassadors of Death: The Sister Arts, Western Canon and the Silent Lines of a Hebrew Survivor*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2011.

- Briscoe, James R. *Debussy in Performance*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Brugière, Bernard, et André Topia. *L'art dans l'art: littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.
- Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1997.
- . *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis: Ten Essays*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2008.
- . *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2005.
- Bukatman, Scott. *The Poetics of Slumberland: Animated Spirits and the Animating Spirit*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Burch, Noël, and Ben Brewster. *Life to Those Shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Cao, Hélène. *Debussy, 1862-1918*. Paris : Editions Jean-paul Gisserot, 2001.
- Carmona, Matthew, and Steve Tiesdell. *Urban Design Reader*. Burlington: Routledge, 2007.
- Carroll, Maureen. *Earthly Paradises: Ancient Gardens in History and Archaeology*. Los Angeles: Getty Publications, 2003.
- Cummins, Linda. *Debussy and the Fragment*. New York: Rodopi, 2006.
- Clavé, Salvador Anton. *The Global Theme Park Industry*. Cambridge, MA: CABI, 2007.
- Cooke, Mervyn. *The Hollywood Film Music Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Cortot, Alfred. *La musique française de piano: sér. Claude Debussy. César Franck. Gabriel Fauré. Emmanuel Chabrier. Paul Dukas*. Paris : Rieder, 1931.
- . *The Piano Music of Claude Debussy*. J. & W. Chester, ltd., 1922.
- Cotter, Holland. "Hopper's America, in Shadow and Light." *The New York Times*, May 4, 2007, sec. Arts / Art & Design.
<http://www.nytimes.com/2007/05/04/arts/design/04hopp.html>.
- Court, Raymond. *L'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*. Paris : Dunod, 1988.
- Debussy, Claude. *Debussy: An Introduction to his piano music*. Edited by and Margery Halford. Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1984.
- Deitz, Paula. *Of Gardens: Selected Essays*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

- DeVoto, Mark. *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music*. Hillsdale: Pendragon Press, 2004.
- Diani, Marco, and Catherine Ingraham. *Restructuring Architectural Theory*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
- « Encyclopédie de l'Agora | Claude Debussy. » *Encyclopédie de l'Agora*. Accessed January 3, 2013.
[<http://agora.qc.ca/Documents/Claude_Debussy--Claude_Debussy_par_Rene_Chalupt.>](http://agora.qc.ca/Documents/Claude_Debussy--Claude_Debussy_par_Rene_Chalupt.>)
- Francis, Mark, and Randolph T. Hester. *The Meaning of Gardens: Idea, Place, and Action*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. *Discours et récits par la bande, essais sur les comics*. Paris, Hachette, 1977.
- Groensteen, Thierry. *Système De La Bande Dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- Gross, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*. University Park: Penn State Press, 2006.
- Harrison, Charles, Francis Frascina, and Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Harrison, Robert Pogue. *Gardens: An Essay on the Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Hautbois, Xavier. *L'unité de l'œuvre musicale: recherche d'une esthétique comparée avec les sciences physiques*. Paris : Editions L'Harmattan, 2006.
- Havelock, David, Sonoko Kuwano, and Michael Vorländer. *Handbook of Signal Processing in Acoustics*. New York: Springer, 2009.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Herzogenrath, Bernd. *Travels in Intermedia[Lity]: ReBlurring the Boundaries*. Dartmouth: UPNE, 2012.
- Higgott, Andrew, and Timothy Wray. *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2012.
- Hollander, John. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Horner, Stanley. *The Subject of Art in Process: Undressing the Emperor's Nude Clothes*. Victoria: Trafford Publishing, 2000.
- Howat, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. New York: Cambridge University Press, 1986.

- Huckvale, David. *Touchstones of Gothic Horror: A Film Genealogy of Eleven Motifs and Images*. Jefferson, NC: McFarland, 2010.
- Imberty, Michel. *La musique creuse le temps: De Wagner à Boulez, musique, psychologie, psychanalyse*. Paris : Editions L'Harmattan, 2005.
- Jankélévitch, Vladimir. *Debussy et Le Mystère*. Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1949.
- Jankélévitch, Vladimir. *Debussy et le symbolisme*. Rome : F.lli Palombi Editori, 1984.
- Jurkevich, Gayana. In *Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the Poetics of Ekphrasis*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.
- Kandinsky, Wassily. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris : Éditions de Beaune, 1951.
- Krasner, Jon S. *Motion Graphic Design & Fine Art Animation: Principles and Practice*. Houston: Gulf Professional Publishing, 2004.
- Little, Carl, and Edward Hopper. *Edward Hopper's New England*. Pentaluma: Pomegranate, 1993.
- Louvel, Liliane, Karen Jacobs, and Laurence Petit. *Poetics of the Iconotext*. Burlington, VT: Ashgate Publishing, Ltd., 2011.
- McIntosh, Christopher. *Gardens of the Gods: Myth, Magic and Meaning in Horticulture*. London: I.B.Tauris, 2005.
- Mercier, Andrée, and René Audet. *La narrativité contemporaine au Québec: Volume 1, La littérature et ses enjeux narratifs*. Québec : Presses Université Laval, 2004.
- Meyer, Michael J. *Literature and Musical Adaption*. New York: Rodopi, 2002.
- Middleton, Nick. *Rivers: A Very Short Introduction*. Oxford :Oxford University Press, 2012.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Morrison, Jeffrey, and Florian Krobb. *Text into Image, Image into Text: Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference Held at St. Patrick's College, Maynooth (the National University of Ireland) in September 1995*. New York: Rodopi, 1997.
- Norton, Leslie. *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*. Jefferson: McFarland, 2004.
- O'Malley, Therese, and Marc Treib. *Regional Garden Design in the United States: Collected Papers from the 15th Dumbarton Oaks Colloquium in the History of Landscape Architecture, Held in 1991*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1995.

- Peeters, Benoît. Lire la bande dessinée. Paris : Flammarion Casterman, 1998.
- Penrose, Roland (Sir.). Picasso, His Life and Work. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Podoksik, Anatoli, and Victoria Charles. Pablo Picasso. New York: Parkstone International, n.d.
- Rabinovitz, Lauren. Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity. New York: Columbia University Press, 2012.
- Ribon, Michel. Esthétique de *l'effacement: Essai sur l'art*. Paris : Editions L'Harmattan, 2005.
- Roberts, Paul. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland: Hal Leonard Corporation, 2001.
- Ross, Stephanie. What Gardens Mean. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Roy, Stéphane. *L'Analyse des musiques électroacoustiques, Modèles et propositions*. Paris : Editions L'Harmattan, 2004.
- Samson, Jim. The Cambridge History of Nineteenth-Century Music. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Samuelson, Dale, and Wendy Yegoiants. The American Amusement Park. St Paul: MBI Publishing Company, 2001.
- Silvester, Rosalind. Reading Images and Seeing Words. New York: Rodopi, 2004.
- Slager, Henk. Archeology of Art Theory. New York: Rodopi, 1995.
- Souter, Gerry. Edward Hopper: Light and Dark. New York: Parkstone International, 2012.
- Spampinato, Francesco. Debussy, poète des eaux: Métaphorisation et *corporéité dans l'expérience musicale*. Paris : Editions L'Harmattan, 2011.
- Stuart, Rory. Gardens of the World: The Great Traditions. London: Frances lincoln ltd, 2010.
- Sylvester, David. About Modern Art. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Thacker, Christopher. The History of Gardens. Berkeley: University of California Press, 1985.
- “The Piano Music of Claude Debussy.” Accessed February 26, 2012.
<<http://www.scribd.com/doc/49602852/The-piano-music-of-Claude-debussy>.>
- Trezise, Simon. The Cambridge Companion to Debussy. New York: Cambridge University Press, 2003.

- Turner, Tom. *City As Landscape: A Post-Postmodern View of Design and Planning*. London: Taylor & Francis, 1996.
- . *Garden History: Philosophy And Design 2000 Bc - 2000 Ad*. London: Taylor & Francis, 2005.
- Tymieniecka, A.-T. *Gardens and the Passion for the Infinite*. New York: Springer, 2003.
- Vargish, Thomas, and Delo E. Mook. *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Vieira, Célia, and Isabel Rio Novo. *Inter Media: Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris : Editions L'Harmattan, 2011.
- Vincent, Nathalie. « De la partition au texte : Anaïs Nin ou le tombeau de Debussy » *Anglophonia: French Journal of English Studies*. 11/12 (2002) : 310-317.
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996.
- Wandhoff, Haiko. *Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.
- Weiss, Jeffrey S. *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-gardism*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Wells, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998.
- Wenk, Arthur. *Claude Debussy Poets*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Williams, Megan Rowley. *Through the Negative: The Photographic Image and the Written Word in Nineteenth-Century American Literature*. Florence, Kentucky: Psychology Press, 2003.
- Young, Terence G., and Robert B. Riley. *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2002.