Shirley Jackson ou l'écriture de l'inhabitable

Mira Jain Rogulski

▶ **To cite this version:**

Mira Jain Rogulski. Shirley Jackson ou l'écriture de l'inhabitable. Linguistique. Sorbonne Université, 2018. Français. NNT : 2018SORUL184 . tel-03244714

HAL Id: tel-03244714
https://theses.hal.science/tel-03244714

Submitted on 1 Jun 2021

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.

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 4

Laboratoire de recherche VALE EA4085

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Présentée et soutenue par :

Mira JAIN ROGULSKI

le : 15 décembre 2018

Shirley Jackson ou l'écriture de l'inhabitable

Sous la direction de :

M. Marc AMFREVILLE – Professeur, Sorbonne Université

M Membres du jury :

M. Marc AMFREVILLE – Professeur, Sorbonne Université
M. Michel FEITH – Professeur, Université de Nantes
Mme Françoise SAMMARCELLI – Professeur, Sorbonne Université
Mme Christine SAVINEL – Professeur Émérite, Université Sorbonne Nouvelle
Mme Anne-Laure TISSUT – Professeur, Université de Rouen

Remerciements

Ma gratitude envers M. Marc AMFREVILLE et Mme Christine SAVINEL, qui m'ont accompagnée pendant deux périodes différentes, est immense.

À mon mari, Jerzy ROGULSKI

À ma mère, ma sœur, ma belle-sœur, mes neveux et nièces
À mes familles JAIN, EHRHARD, KELLER, LANGLAIS, LEIBRICH, ROGULSKI

À Odile HELLIER et Barbara E. WILL, mes deux marraines de ces deux côtés de l'Atlantique

À Pauline CHOAY-LESCAR, Joëlle GIANNONI, Ida GIORDANO, qui m'ont lue et conseillée

À Carole ARMALET, sans qui ce travail n'aurait pu être mis en forme

Aux autres amis dont le concours m'a été indispensable : Sabine AJI, Rose BRUCHET, Claudine COHEN, Jacqueline MARIANI- de LUZE, Anne-Sophie DELHAISE, Christophe EGRET, Annelie FITZGERALD, Alain-Henri GANGNEU, Trudi GUIGUES, Malou KIJNO, Barbara KOWALCZUK, Enza PALOMARA, Jennifer STURTEVANT, Lila TESLAR-CALHOUN

À mes amis "artistes" du séminaire de M. AMFREVILLE, "Atelier et Recherches sur le Trauma et l'Ecriture", dont l'aide m'a été précieuse : Virginie ACTIS, Audrey BARDIZBANIAN, Claire HUYGUET, Shiri KOHN, Patrice LOUINET

À Sacha KELLER
Au Dr Mathieu ALAGILLE

Aux absents

Stefan et Zofia ROGULSKI, mes beaux-parents

Geneviève et Louis LEIBRICH, mes grands-parents

Bernard LEIBRICH, mon oncle

Ladislas KIJNO

Jean-François BRUCHET

Rosamind et Leslie JULIUS

Bengali JAIN, mon père

Pascal, mon frère (5 avril 1967-16 mars 1997)

Table des matières

Remerciements 2

Liste des abréviations 7

Introduction 8

PARTIE I UN HÉRITAGE INHABITABLE : INVENTAIRE 28

Chapitre 1 Humour inaugural : l'entrée dans le simulacre 29

1. Le salon de Morgen Jones, « a spot uninhabitable for human creatures » 29
2. Le dédoublement de l'écrivain amateur 43
3. La dictature du décor 52

Chapitre 2 Le meurtre fondateur ou le livre sanglant de l'histoire 62

1. Le temps du conte : « The Man in the Woods » 62
2. Un texte original, une vocation historique 70
3. «Lottery in June, corn be heavy soon», ou la sommation mortelle 78
4. Le trauma de l'histoire : Sundial, comédie apocalyptique 86

Chapitre 3 La cellule familiale ou la scène du crime 114

1. Ubiquité du crime 114
2. Une dette sanglante, mais savoureuse 121
3. Les descendances maudites ou l'agénésie 148

PARTIE II LES IMPASSES DE LA FOLIE 190

Chapitre 4 Le Demon Lover et « la grande constellation problématique de la hantise » 191

1. Un personnage labile 191
2. Un air de musique comme signe d'élection 202
3. James Harris, le prototype du Demon Lover 205
4. Un jeu de pistes : « Find Miss X. » 209

5. Des noces sanglantes 217
6. « My Uncle in the Garden », une autre version du mythe de Perséphone ... 224
7. L'imprononçable nom du Demon Lover : «Yes, fa —» 230
8. Le Demon Lover comme v(i)oleur 238
9. Un être à tous les temps 242

Chapitre 5 The M-m-m-mother House : la face noire du conte de fées 250
1. Une étrangère à la maison 250
2. Les faux passages 262
3. L'arrivée, un choc spéculaire 271
4. Entrer dans la M-m-m-mother House : l'avalement 276
5. Une demeure (im)maternelle 284
6. Les deux visages de la mère nourricière, Mrs. Dudley et Mallie 289
7. L'impasse, l'incarcération fatale 295

Chapitre 6 La folie, l'inhabitable du trauma 304
1. La dislocation 304
2. D'immobiles nefs des fous 318
3. L'expulsion, l'errance 327
4. «[As] I lay there laughing» 344

PARTIE III HABITER SON NOM : UNE DEMEURE EN TOUTES LETTRES 352

Chapitre 7 La scandaleuse maïeutique du rire 353
1. L'étrange cas de Miss R., un paradigme pour d'amusantes psychomachies 353
2. «Brillig o borogrove«: Wright/Wrong de l'autre côté du miroir 356
3. Une boîte de Pandore 364
4. Morgen Jones, un chef de famille divisé 372
5. Le deuil, une comédie 376
6. « Compose yourself », la naissance d'un monstre charmant 379

Chapitre 8 L'exercice de l'écriture : « a violent equilibrium » 390

1. Un ars poetica insolite 390
2. Les pères d'écriture 402
3. Wright et la ventriloquie écrite 409
4. Habiter son nom, ou l'alphabet des noms secrets 426
5. « Love, from E.R.», ou les signatures maternelles 434
6. « A ghostly conversation then commenced » : Possession et dépossession de soi 447

Chapitre 9 Angela Motorman, l'auteur suprême 475

L'ekstasis du nom, l'écriture : un pentimento joyeux ? 475

Conclusion 500

Bibliographie 514

Index des noms cites 549

Index des œuvres de jackson 553

Liste des abréviations

Les éditions utilisées sont également indiquées

Road : The Road Through the Wall (1948), New York, A MacFadden-Bartell Book, 1969.

Lottery : The Lottery ; or, the Adventures of James Harris (1949), in Shirley Jackson. Novels and Stories, The Lottery, The Haunting of Hill House, We Have Always in the Castle. Other Stories and Sketches, a selection by Joyce Carol Oates, The Library of America, 2010.

Hangsaman : Hangsaman (1951), New York, Popular Library, 1976.

Nest : *The Bird's Nest* (1954), Toronto, Popular Libray Edition, 1976.

Sundial : The Sundial (1958), New York, Penguin Books, 1986.

Haunting : The Haunting of Hill House (1959), dans l'édition de la Library of America.

Castle : We Have Always Lived in the Castle (1962), dans l'édition de la Library of America.

Along : Come Along with Me. Part of a Novel, Sixteen Stories, and Three Lectures (1968), New York, Penguin Books, 1995.

Ordinary : Just an Ordinary Day (1997), ed. by Laurence Jackson Hyman and Sarah Hyman deWitt, London, Penguin Random House, Penguin Modern Classics, 2017.

Let Me : Let Me Tell You (2015), ed. by Laurence Jackson Hyman and Sarah Hyman DeWitt, Foreword br Ruth Franklin, London, Penguin Random House Paperbacks, 2016

Introduction

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de Shirley Jackson que de s'être longtemps située en un lieu indéfinissable dans l'histoire de la littérature américaine, et que cette manière de purgatoire lui confère une identité spectrale[1] faite de contradictions qui innervent ses écrits. Ainsi le non-lieu de cet inhabitable d'une réputation bifide constitue-t-il un point de départ logique.

Nous souhaitons fournir dès à présent quelques éléments biographiques[2] afin de placer l'œuvre dans son contexte sociohistorique, non dans le souci d'introduire un point de vue psychologisant qui risquerait de réduire Jackson aux stéréotypes dont elle fut trop longtemps la prisonnière.

Elle naît à San Francisco le 14 décembre 1916 dans une famille aisée ; sa mère, Geraldine est la fille d'un architecte en vue, son père Leslie est un anglais immigré aux États-Unis en 1901 qui s'est hissé au sommet de la hiérarchie de la firme Traung Label & Lithograph. Pour des raisons professionnelles, la famille quitte la Californie et s'établit à Rochester, dans l'état de New York, où Leslie Jackson prend ses nouvelles fonctions de vice-président chez Traung.

Shirley Jackson fait ses études à Rochester, puis à l'université de Syracuse où elle rencontre Stanley Hyman. Le jeune couple se marie en 1940 et s'établit à New York, où Jackson commence à publier des nouvelles dans la revue The New Yorker dès 1943. En 1945, ils déménagent dans le Vermont, car Stanley Hyman obtient un poste à l'université de Bennington, où il enseigne jusqu'à sa mort en 1970.

La carrière de romancière de Jackson prend son essor en 1948, avec Road, mais surtout grâce au recueil Lottery, en 1949. Hangsaman paraît en 1951, et Nest

---

[1] Son nom n'apparaît dans aucune les études universitaires parues en France. Ni Pierre-Yves Pétillon dans son Histoire de la littérature américaine, 1939-1989, ni Marc Saporta dans son Histoire du roman américain, ne mentionnent l'écrivain. Jackson est également absente dans A New Literary History of America, qui paraît en 2009.
Pierre-Yves Pétillon, Histoire de la littérature américaine, 1939-1989, Paris, Fayard, 1992, 2003.
Marc Saporta, Histoire du roman américain, Paris, Gallimard, Collection « Idées », 1976.
A New Literary History of America, ed. by Greil Marcus and Werner Sollors, Cambridge Ma, and London, The Belknap University Press, 2009.

[2] Notre repérage chronologique se fonde sur les informations données dans le volume édité dans la collection The Library of America.
Shirley Jackson, Novels and Stories, The Lottery, The Haunting of Hill House, We Have Always Lived in the Castle, Other Stories and Sketches, ed. by Joyce Carol Oates, New York, The Library of America, 2010.

remporte un vif succès critique en 1954. En 1958, l'accueil mitigé de Sundial est compensé par l'enthousiasme causé par Haunting en 1959. En 1962, Castle marque la dernière publication du vivant de l'auteur, si l'on excepte Nine Magic Wishes, un livre pour enfants, en 1963.

À sa mort, le 8 août 1965, Jackson laisse à la postérité les premiers chapitres d'un roman comique, Come Along with Me, dont la teneur laisse présager un chef-d'œuvre. Entre décembre 1941, date de la parution de « My Life with R. H. Macy » dans le New Republic, et « Birthday Party » pour Vogue en 1963, l'écrivain ne cesse d'écrire pour divers magasines et revues, et dont la gamme parfois éclectique[3] a sans doute contribué à minorer son authentique talent. En décembre 1965, The Saturday Evening Post publie « The Possibility of Evil », précédé d'un hommage de Stanley Hyman :

> I think that the future will find her powerful visions of suffering and inhumanity increasingly significant and meaningful, and that Shirley Jackson's work is among that small body of literature produced in our time that seems apt to survive[4].

Adulée par d'innombrables lecteurs lors de son vivant, mais aussi ignorée ou méprisée par la critique académique, l'œuvre de celle que d'aucuns se sont plus à comparer de façon peu flatteuse pour les deux femmes (« the Virginia Werewolf of séance fiction[5]») et que l'on ne peut dissocier des années cinquante[6] fut soumise pendant plus d'une quarantaine d'années après la disparition de l'écrivain aux lois d'un jeu incessant entre présence et absence.

La publication, en mai 2010, d'un volume de romans et de nouvelles de Jackson sous la direction de Joyce Carol Oates dans la prestigieuse collection de la Library of America, n'a guère donné lieu à un accueil nuancé ; la consécration apparente fut immédiatement entachée par un dénigrement sans appel, le voisinage

---

[3] La liste inclut The New Republic, The New Yorker, Charm, Mademoiselle, *Woman's Home* Companion, *Harper's*, Good Housekeeping, *Reader's Digest*, *Woman's Day*, Magazine of Fantasy and Science-Fiction, Playboy, *Ladies' Home Journal*, et Vogue.

[4] Stanley Hyman, The Saturday Evening Post, December 18, 1965, ccxxxviii, 25, 61-69, p. 61.

[5] Paul N. Reinsch, A Critical Bibliography of Shirley Jackson, American writer (1919-1965)
Reinsch cite un critique anonyme du magazine américain Time, 1962.

[6] Ruth Franklin, Shirley Jackson. A Rather Haunted Life, New York, London, Liveright Publishing Corporation, 2016, p. 5-6. Désormais Jackson.
Franklin cite Linda Wagner-Martin, la biographe de Sylvia Plath: «The themes of Jackson's work were so central to the preoccupations of American women during the postwar period that Plath biographer Linda Wagner-Martin has called the 1950s 'the decade of Jackson.'»

avec les géants des lettres américaines refusé sans procès. Malcolm Jones s'indigne et fustige:

> « And then, in May, here comes an entire volume dedicated to… Shirley Jackson? A writer mostly famous for one short story, « The Lottery. » Is LOA about to jump the shark[7] ?»

Le critique s'offusque de constater que les choix éditoriaux de la célèbre maison semblent obéir à des critères financiers plutôt qu'aux canons de l'excellence, et souligne, d'ailleurs à raison, que de nombreux grands auteurs n'ont encore pas rejoint l'Olympe, ou le Mont Rushmore, de la Library of America.[8]

C'est donc une curieuse célébrité que celle de Shirley Jackson, faite de clichés que les contempteurs de son œuvre sont heureux d'utiliser comme des pièces à conviction à propos de « The Lottery, » de The Haunting of Hill House, ou bien encore des chroniques familiales de Raising Demons ou Life Among the Savages, ces dernières en particulier ayant en grande partie fait le succès de l'écrivain comme contribué aussi sûrement à sa chute ou du moins à l'oubli dont elle fut victime.

Darryl Hattenhauer[9] analyse la nature de la prison dans laquelle l'écrivain est confiné :

> Nonetheless, [she] has been marketed as a genre writer. For example, her husband entitled the posthumous collection that he edited The Magic of Shirley Jackson. This image of magic, witchcraft, and the supernatural […] has presented a persona of someone who would not appear to be a significant writer. What helped her sell to the mass market has helped to put her novels out of print[10].

---

[7] Malcolm Jones, « Is The Library of America Irrelevant? », Newsweek, 4-6-2010, Version en ligne.

[8] Ibid. « Here's how the LOA describes itself and its mission : 'The Library of America helps to preserve our nation's literary heritage by publishing, and keeping in print, authoritative editions of America's best and most significant writing. An independent nonprofit organization, it was founded in 1979 with seed money from the National Endowment for the Humanities and the Ford Foundation.'
For three decades, the LOA has done a splendid job of making good on those claims. In uniform, black-jacketed editions, the works of Melville, Twain, Wharton, Faulkner and dozens of other Rushmore-sized Americans have marched onto our bookshelves. […] But then writers who were anything but canonical began to be included- Lovecraft, Philip K. Dick, Dawn Powell. And all this happening, mind you, while LOA still had a few deceased mastodons left to corral- thanks to the intransigence of publishers and literary estates, there is as yet no LOA Hemingway, Marianne Moore, William Carlos William or T.S. Eliot. »

[9] Darryl Hattenhaeur, Shirley Jackson*'s American Gothic*, Albany, State University of New York Press, 2003, p. 11. Dorénavant *Jackson's American Gothic*.

[10] Ibid., p. 11.

Cette aporie semble être une condamnation à cette forme d'exil qu'est l'absence de reconnaissance authentique. Aux dithyrambes se mêlent les compliments à double tranchant, comme à la parution de The Sundial :

> One reviewer said the book had « the deadly mannered charm of an Oscar Wilde drama, » and others compared Jackson to Hawthorne, Kafka, Poe, and Ivy Compton-Burnett, the English domestic novelist whom Jackson thought her tone often resembled. (« i (sic) always start like ivy (sic) and have to write it off, » she confided to a friend.)[11]

Parmi les admirateurs, Franklin en isole deux en particulier, dont les hommages parviennent à la famille Hyman à l'annonce de la mort de Jackson :

> Isaac Bashevis Singer, who had read a number of Shirley's books after meeting Stanley in New York and saw her as « 'a kindred spirit in many ways.' […] […] Nemerov prepared a press release that included his own perceptive assessment of her talent. « […] she told her fables of the real and abstract life… in sentences that read about as crisp and clean as those of Jane Austen, » [he] wrote. « By her power of writing such sentences she achieved her wonderful strangeness, which has to do with the power of magic both black and white in our lives[12]. »

Il échoit à Jackson, longtemps cantonnée aux genres mineurs du récit de terreur ou de la saga de la domesticité la plus ordinaire, le devoir de justifier son existence même d'écrivain. Lorsqu'elle s'attelle à des travaux plus sérieux, comme la nouvelle « The Lottery, » Leslie Fiedler n'en fait mention que pour mieux la dénigrer, et d'une plume assassine vitupère le piteux résultat, selon lui, de l'influence de Kafka sur certains auteurs juifs américains.

> Though their stories [Paul Goodman's and Isaac Rosenfeld's] have remained relatively unpopular, an unwitting travesty of their American adaptation of Kafka, 'The Lottery' by Shirley Jackson, has become a standard middlebrow anthology piece,

[11] Franklin, Jackson, op. cit., p. 397.
[12] Franklin, Jackson, p. 497.

> perhaps because it lacks the intelligence and wit of their best work[13].

Les femmes ne se montrent guère plus tendres, comme Betty Friedan qui, dans son ouvrage décisif, The Feminine Mystique, n'hésite pas à faire la part belle au reste de l'œuvre, celle qui nous occupe précisément aujourd'hui, pour accuser l'écrivain d'avoir été une calamité pour les Américaines parce qu'elle ne leur fournit guère que des mensonges édulcorés pour étayer et renforcer la supercherie.

> The problem lay buried, unspoken, for many years in the minds of American women. It was a strange stirring, a sense of dissatisfaction, a yearning that women suffered in the middle of the twentieth century in the United States. Each suburban wife struggled with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Cub Scouts and Brownies, lay beside her husband at night, she was afraid to ask even of herself the silent question: « Is this all?' [14] »

À cette question cruciale, Friedan reproche à un écrivain comme Shirley Jackson de ne répondre que par une pirouette intellectuelle et moralement malhonnête qui enferme davantage le lectorat féminin dans son aliénation. Lorsqu'une artiste de talent demande à ses lectrices de croire qu'elles partagent un savoir-faire somme tout amusant, celui d'aménager un monde habitable et plaisant à leur entourage au détriment de la vérité, le stéréotype devient insultant.

> They are good craftsmen, the best of these Housewife writers. And some of their work is funny. The things that happen with children, a twelve-year-old boy's first cigarette, the Little League and the kindergarten rhythm band are often funny. They happen in real life to women who are just housewives. But there is something about Housewife Writers that isn't funny-like Uncle Tom, or Amos and Andy. « Laugh » the Housewife Writers tell the real housewife, if you are feeling desperate, empty, bored, trapped in the bedmaking, chauffeuring and dishwashing details. Isn't it funny? We're all in the same trap ». Do real housewives then dissipate in laughter their dreams and their sense of desperation? Do they

---

[13] Leslie A. Fiedler, Love and Death in the American Novel, New York, Stein and Day, 1960, rpt. Dalkey Archives, 1997, p. 492. Désormais Love and Death.

[14] Betty Friedan, The Feminine Mystique, 1963, rpt with a new introduction and epilogue by the author, New York, A Laurel Book, 1983, p. 57.

> think their frustrated abilities and their limited selves are a joke? Shirley Jackson makes the beds, loves and laughs at her son - and writes another book. Jean Kerr's plays are produced on Broadway. The joke is not on them[15].

Si Friedan semble penser, à tort, que, pour Jackson, la rédaction d'un roman est aussi simple qu'une tâche ménagère, les arguments qu'elle emploie n'en sont pas moins utiles pour notre travail, car ils permettent de dégager des thèmes obsessionnels que l'écrivain exploite tout au long de son œuvre. C'est au détriment de Richard Yates qu'Elaine Showalter le compare avec Jackson :

> Really, he [Richard Yates] was unable to write anything else [than Revolutionary Road] He was the biggest misogynist! Woman-hating, woman blaming! Shirley Jackson is a much better writer than Yates-she's so imaginative and innovative. Yet this was a time when women like her were going mad, imprisoned in their kitchens but writing marvelous Gothic fantasies[16].

Pour Ruth Franklin, l'auteur de la seconde biographie de Shirley Jackson, c'est une histoire de la solitude féminine[17] qui est donnée à lire dans cette œuvre qu'elle n'hésite pas à placer dans une lignée glorieuse :

> Jackson's brand of literary suspense is part of vibrant and distinguished tradition that can be traced back to the American Gothic work of Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe and Henry James[18].

Toute tentation de rapprocher la biographie et l'œuvre d'un écrivain de manière excessive, voire réductrice, est à écarter impérativement, de manière à ne pas fausser ce qui constitue la spécificité du travail littéraire et de sa transmutation du réel. Il y aurait une double ironie à chercher à assigner Jackson à résidence, pour ainsi dire, soit dans le domaine de la domesticité la plus commune, soit dans l'enfer d'une vie parsemée des épreuves qu'elle inflige à ses personnages. Le hiatus douloureux que Ann Sexton et Sylvia Plath ont incarné de façon particulièrement radicale ne doit pas

---

[15] Friedan, Feminine Mystique, op. cit., p. 108-109. Italiques originales.
[16]Elaine Showalter, «Forgotten Writers's Club», entretien publié dans The Scotsman, May 21, 2009. https//www.scotsman.com
[17] Franklin, Shirley Jackson, op. cit., p. 3.
[18] Franklin, Shirley Jackson, op. cit., p.3.

fonctionner comme un piège[19]. Comme l'écrit Emily Dickinson dans sa correspondance, les drames et les tourments d'une vie ne sauraient être répertoriés : « Abyss has no biographer — Had it, it would not be Abyss — […][20]» À Rich Kelly qui énumère les caractéristiques qu'Elaine Showalter relève dans ses pages sur Jackson et ses consœurs des années cinquante (« The three faces of Eve[21] »), Joyce Carol Oates oppose les arguments suivants :

> What do you make of the fact that she wrote her two masterpieces, The Haunting of Hill House (1959) and We Have Always Lived in the Castle (1962) during the most troubled period of her life? […]Writing — all art — is often compensatory for the artist. Think of the sequestered Emily Dickinson writing her incandescent verse while trapped in her «father's house» — as she called it. Think of the home-bound/ house-bound/ debt-bound Herman Melville writing Moby Dick in rhapsodic desperation, far from the high sea that so inspired him[22].

L'image de la séquestration imposée ou choisie est idéale pour transcrire la double sommation à laquelle les personnages de Jackson doivent obéir au péril de leur raison, sinon de leur vie même. Si Raising Demons et Life Among the Savages dépeignent la vie quotidienne d'un écrivain qui doit de prime abord faire front à la matérialité inébranlable en apparence de la maternité et de la domesticité sans jamais se défaire de son sens de l'humour ni perdre son flegme, une œuvre comme The Haunting of Hill House est intimement liée à une menace existentielle.

---

[19] « This tension animates all of Jackson's writing. And it makes her perfectly representative of her time. Writing to a boyfriend in 1956, college student Sylvia Plath imagined a life with «babies and bed and brilliant friends and a magnificent stimulating home where geniusse drink gin the kitchen after a delectable dinner and read their own novels. » Anne Sexton opened her poem « Housewife » (1962) with the line «Some women marry houses. » »
Franklin, Shirley Jackson, op. cit., p. 3.

[20] Emily Dickinson, Selected Letters, ed. by Thomas H. Johnson, Cambridge Ma, The Belknap Press, Harvard University Press, 1958, p. 305. Il s'agit de la lettre n° 899, adressée en 1884 à « Mattie », Martha Gilbert Smith, écrite alors que la famille pleure Gilbert, le neveu de Dickinson, mort de la fièvre typhoïde à l'âge de huit ans.

[21] Elaine Showalter, A Jury of Her Peers, From Anne Bradstreet to Annie Proulx, London, Virago Press, 2009, p. 391.
Rich Kelly explique ce que signifie cette expression: «In A Jury of Her Peers, her overview of American women writers from 1600 to 2000, Elaine Showalter finds in Jackson the «three faces of Eve» that women writers in the fifties struggled with : the happy housewife, the intellectual and artist, and the 'bad girl.'»
Rich Kelly, « Joyce Carol Oates about Shirley Jackson », op. cit.

[22] Rich Kelly, « Joyce Carol Oates about Shirley Jackson, » The Library of America e-Newsletter, op. cit.

> One morning in the 1950s, a housewife in Vermont woke up, walked downstairs, and found a note on a desk in her own handwriting. She didn't remember leaving it the night before. The message was simple and stark: 'DEAD DEAD.'
> These cryptic words would have unsettled a lot of people, but not Shirley Jackson. She took them as a somnambulant inspiration and went on to compose what is now widely regarded as the greatest haunted-house story ever written[23].

Une fois de plus, une tentative de minoration inconsciente fait cohabiter deux qualifications en apparence aux antipodes l'une de l'autre (« housewife », « greatest haunted-house story ever written »), la fonction de l'écrivain est tout d'abord escamotée au profit de la domesticité et du familier pour être rétablie ensuite avec la référence à la maison hantée. L'anecdote du message funeste griffonné dans la nuit est essentielle à plus d'un titre, car elle résume ce qui hante l'œuvre et l'espace littéraire dans lequel elle cherche sa véritable place. L'écrivain s'interroge: « Who is musing over my shoulder all the time[24] »? Cette instance spectrale et mortifère, cet auspice mystérieux tout à la fois familiers et inconnus sont à la source même de l'écriture, dont la dichotomie entre la femme au foyer et l'écrivain est un des ressorts visibles.

D'indéniables signes de regain d'intérêt envers un écrivain trop longtemps négligé se multiplient depuis 1990, comme le rappelle Darryl Hattenhauer :

> […] after Gary Scharnhorst predicted a Jackson « revival[25]», there have been over a dozen articles, two book chapters, several dissertations, a volume of Harold Bloom's series on short story writers, and a book about Jackson's first two anthologies of short stories. […] After critics of the eighties rehabilitated Gothic, excellent feminist criticism […] has

---

[23] John J. Miller, «Chilling Fiction», The Wall Street Journal, October 29, 2009. www.wsj. com.
Dans son essai «Experience and Fiction», Jackson rapporte en effet cette anecdote troublante, pour conclure : «I am accustomed to making notes for books, but not in my sleep ; I decided that I had better write the book awake, which I got to work and did.»
Come Along With Me, Part of a Novel, Sixteen Stories, and Three Lectures, ed. by Stanley Edgar Hyman, New York, The Viking Press, 1968, rpt. Penguin Books, 1995, p. 203. Désormais Along.
Franklin précise que ce n'est pas cette note qui fut retrouvée parmi les archives de Jackson après sa mort, mais une tout autre : « […] instead, there is a page on which she scribbled, « FAMILY FAMILY.» In the world of the novel, the two are essentially the same. »
Franklin, Jackson, op. cit., p. 415. Lettres majuscules originales.
[24] Oppenheimer, Private Demons, op. cit., p. 15. SJ Journal, December 1964, LOC-SJ. Les archives de Shirley Jackson se trouvent à la Library of Congress, Washington, D. C.
[25] Gary Scharnhorst, « Fiction : 1930s to the 1960s, » American Literary Scholarship : An Annual, ed. David J. Nordloh, Durham, N.C., Duke University, 1991, p. 248.

> appeared on Jackson's two most Gothic novels, The Haunting of Hill House and We Have Always lived in the Castle[26].

Il n'en émet pas moins des regrets justifiés, car il semble qu'il manque encore une vision d'ensemble: « Yet however fine each of these may be, taken together they do not establish a footing for a wider variety of critics to establish a multivocal dialogue on all of Jackson's work[27] ».

En effet, une approche féministe, marxiste, comme celle de Hattenhaueur lui-même[28], ou qui ne s'attacherait qu'aux caractéristiques du gothique, ne saurait rendre compte des subtilités d'une œuvre à redécouvrir.

Le critique évoque les couvertures des livres, grâce auxquelles les lecteurs potentiels, lorsque les illustrations rappellent, aujourd'hui encore, les peintures de Grandma Moses, sont préparés à lire des chroniques familiales. Jusqu'à la fin des années 2000 cependant, ils pouvaient tout aussi bien être induits en erreur : «By contrast, the novels that are still in print have the sort of sensationalist covers of the bodice rippers at the supermarket[29]. Ces remarques ne doivent pas être vues comme purement anecdotiques, car le travail de réédition des œuvres épuisées, ou qu'on ne trouvait plus que chez les bouquinistes, allie l'excellence du travail éditorial et du graphisme. Si ce traitement n'est certes pas réservé à la seule Shirley Jackson, il ne peut qu'encourager de nouveaux lecteurs à découvrir l'écrivain.

La superbe adaptation qu'a faite Myles Hyman de « The Lottery » pour la bande dessinée, publiée d'abord aux États-Unis puis en France[30], enrichit les perspectives. La filiation artistique est double : Hyman, le petit-fils de l'écrivain, fait davantage qu'illustrer la nouvelle, il l'anime, au sens le plus noble du terme. Il faut également espérer que les nouvelles traductions de Haunting et de Castle, parues aux Éditions Payot Rivages Noir[31] mettent à la disposition du lectorat français des

---

[26] Darryl Hattenhaeur, Jackson*'s American Gothic*, op. cit., p. 11.
[27] Ibid., p. 12.
[28] Ou bien encore celle qu'adopte Peter Kosenko dans son étude sur « The Lottery ».
Peter Kosenko, « A Marxist/Feminist Reading of Shirley Jackson's 'The Lottery'. » New Orleans Review 12.1, 1985, 27-32.
[29] Hattenhaueur, Jackson*'s American Gothic, op. cit*., p. 11.
[30] Miles Hyman, Shirley Jackson*'s* « The Lottery, » The Authorized Graphic Adaptation, New York, Hill and Wang, Farrar, Straus and Giroux, 2016.
La Loterie, trad. Juliette Hyman, Paris, Casterman, 2016.
[31] La maison hantée, trad. de Dominique Mols, révisée par Fabienne Duvigneau, Paris, Editions Payot & Rivages, Rivages/Noir, 2016.
Nous avons toujours vécu au château, trad. de Jean-Paul Gratias, Paris, Editions Payot & Rivages, Rivage/Noir, 2012.

romans remarquables, où les tropes du gothique sont utilisés à des fins plus complexes qu'il n'y paraît à première vue.

La figure bifide de l'artiste telle que Jackson la représente sous des masques divers est emblématique de l'œuvre que nous avons choisi d'examiner sous l'angle de l'inhabitable. Il nous paraît indispensable d'insister d'emblée sur le talent avec lequel Jackson investit les clichés, aux sens les plus divers du terme, qu'ils soient littéraires ou sociaux, et les transmue en outils heuristiques personnels.

Notre première partie, intitulée « Un héritage inhabitable : inventaire, » se divise en trois chapitres.

Nous avons choisi, en guise d'entrée dans un univers inhabitable, au sens propre et figuré du terme, le point de vue adopté par un des personnages clés de l'œuvre, le Dr Wright, un des narrateurs de Nest (1954), roman de la folie, du trauma et de la tentative de reconstitution d'un moi fragmenté en quatre personnalités.

Le chapitre 1, « Humour inaugural : l'entrée dans le simulacre », analyse la nature tout d'abord littérale de ce que Wright qualifie d'inhabitable, un simple salon dont le décor lui inspire une horreur que sa prose compliquée rend hautement comique. C'est un décor à double fond qu'une narration ironique met en place au détriment du médecin-narrateur qui révèle l'envers de ce décor répulsif et dévoile des mécanismes psychiques inconscients à l'œuvre chez Wright et son antagoniste, Miss Jones, la tante de sa patiente. Ce mode de fonctionnement, que l'on retrouve sous d'autres aspects ailleurs que dans Nest, est d'autant plus riche et probant dans le contexte du roman que Wright, médecin généraliste de son état, s'improvise hypnotiste et même, en dépit de ses réserves envers cette discipline, apprenti psychanalyste.

L'humour, un des pivots de l'œuvre de Jackson, permet de mettre à nu les rouages sociaux et psychiques avec lesquels les personnages sont aux prises. Il fonctionne comme une herméneutique du lieu commun. Dans le salon de Morgen Jones, creuset d'émotions, scène de théâtre, se joue quelque chose d'essentiel, où les éléments comiques fonctionnent comme une herméneutique du lieu commun. Par-delà les phobies et les antipathies souvent désopilantes qui s'y déclarent, Jackson invite ses lecteurs à percevoir d'autres enjeux, empreints d'une gravité insoupçonnable au premier regard. À cet égard, le personnage de Morgen Jones est emblématique d'un certain type de femmes, dont l'insolence parfois déstabilisante est une façon d'habiter un monde par trop patriarcal. Si les intentions de Jackson ne

sont pas de dénoncer des pratiques sclérosées pour défendre une cause que l'on pourrait définir comme féministe, le salon de Miss Jones et sa propriétaire n'en sont pas moins une façon de faire entendre une sorte de rire à opposer à celui du diable, du Demon Lover, et de la maison maléfique tel qu'il résonne dans d'autres romans. Dans Ladies Laughing, Barbara Levy montre comment les stéréotypes de la mégère et de la sorcière servent de repoussoirs commodes.

> Judith Wilt's provocative article «The Laughter of Maidens, The Cackle of Matriarchs » argues that the optimistic sassy laughter of young maidens evolves into the compromising «cackle of matriarchs» when they marry[32]. Wilt argues that matriarchal humor is merely survival humor, since the older woman stays in her unhappy position and can only pile «sandbags of wit against the flood of anger and pain[33] ». That is, the matriarch laughs at male foibles as well as the injustices done her, but does not imagine that she can change her position in society[34].

Jackson n'hésite pas à se servir des clichés qui érodent la société américaine, et cantonnent les hommes comme les femmes dans des rôles convenus.

Pour James Egan[35], l'utilisation du comique dans les chroniques familiales Life Among the Savages et Raising Demons permettent à l'écrivain d'enclaver des espaces vitaux dans un monde saturé :

> To examine interacting narrative structures in Jackson's work is to discover how expertly she manipulates rhetorical and genre conventions to achieve rich thematic permutations and tonal effects […] In the domestic tales, [she] simultaneously develops and undercuts, or at least qualifies, a normative environment[36].

---

[32] Judith Wilt, « The Laughter of Maidens, The Cackle of Matriarchs », ed. Janet Todd, Gender and Literary Voice, New York and London, Holmes & Meier, 1980, 255-264.
[33] Ibid., p. 193.
[34] Barbara Levy, Ladies Laughing : Wit as Control in Contemporary American Writers, Amsterdam, Gordon and Breach Science Publishers, 1997, p. 7.
[35] James Egan, «Comic-Satiric-Fantastic-Gothic : Interactive Modes in Shirley Jackson's Narratives,» in Shirley Jackson, Essays on the Literary Legacy, ed. Bernice M. Murphy, Jefferson, North Carolina and London, McFarland & Company Inc., Publishers, 2005, p. 35.
Désormais Jackson, Legacy.
[36] Ibid., p. 34-35.

À la suite de ce chapitre consacré à certains écarts par rapport à des normes décoratives et leurs effets, il nous a semblé nécessaire de nous pencher sur quelques mythes nationaux que Jackson met à mal.

Le chapitre 2, « Le meurtre fondateur, » est consacré dans un premier temps à l'héritage tel qu'il est transcrit dans le livre sanglant de l'histoire américaine, une interprétation du passé collectif de la nation comme de son avenir, donnée en filigrane, comme l'écrit Leslie Fiedler :

> A dream of innocence had sent Europeans across the ocean to build a new society immune to the compounded evil of the past from which no one in Europe could ever set himself free. But the slaughter of the Indians, who would not yield their lands to the carriers of utopia, and the abomination of the slave trade, in which the black man, rum, and money were inextricably entwined in a knot of guilt, provided evidence that evil did not remain with the world that had been left behind[37].

Pour le critique, l'obsession du mal qui grève la psyché américaine depuis les origines est inextricablement liée à la naissance de sa vocation littéraire :

> From Edgar Poe to Truman Capote, from Brockden Brown to […] John Hawkes, the images of alienation, flight, and abysmal fear possess our fiction. Until the gothic had been discovered, the serious American novel could not begin ; and as long as that novel lasts, the gothic cannot die[38].

Jackson explore les pans les plus sombres du passé immémorial d'une nation, que sa nouvelle « The Lottery[39] » met magistralement en scène. Avant de nous concentrer sur cette dernière, nous étudions les processus de frayage dans le temps du conte, tels que Jackson les exploite dans « The Man in the Woods, » où le pacte sacrificiel se noue entre une figure patriarcale surgie hors du temps et son successeur potentiel.

Dans « The Lottery », les héritiers des Pères fondateurs ne sont plus que les otages d'un mensonge historique que la tyrannie exercée au sein des familles reproduites dans la sphère de l'intimité. La petite bourgade rurale où se déroule chaque année un sacrifice propitiatoire est à la fois un lieu mythique et sa version

---

[37] Fiedler, Love and Death, op. cit., p. 143.
[38] Ibid., p. 143.
[39] Il convient de noter que la nouvelle paraît la même année que Nineteen Eighty-Four, de George Orwell, le roman de la dystopie politique inspirée du totalitarisme hitlérien et stalinien.

dévoyée, car le meurtre totémique originel n'est plus qu'un jeu sadique. La terreur de se voir choisi par le tirage au sort est une déformation, une distorsion honteuse des peurs archaïques :

> Aux terreurs archaïques de la vieille Europe se mêlent les menaces du Nouveau Monde. La peur est déjà consubstantielle à l'Amérique, ainsi que le démontreront ses fantastiqueurs et ses auteurs gothiques. Terroir équivaut à terreur : les croyances importées se greffent sur les peurs d'une wilderness présentée comme topos maléfique […] La wilderness est un espace fondamentalement ambivalent, jardin et anti-jardin à la fois, où l'on peut tout aussi bien retrouver l'innocence primitive que l'ultime sauvagerie, ce que les Puritains appellent « l'Eucharistie noire[40] ».

Le livre d'histoire est fait d'ambiguïtés angoissantes, voire mortifères, dont la littérature est le miroir. Le célèbre ouvrage de William Empson, Seven Types of Ambiguity[41], sert de modèle métaphorique dans la nouvelle éponyme publiée dans le recueil The Lottery, Or the Adventures of James Harris and Other Stories (1949), comme un avertissement au lecteur distrait ou imprudent qui penserait être le bienvenu dans une librairie, une œuvre, une petite ville ou bien encore le monde, si tant est que l'on puisse le circonscrire.

Selon Hattenhaeur, l'intertextualité qui innerve les écrits de Jackson, l'indécidabilité des univers où elle convie ses lecteurs lui confèrent une singularité qui ne se laisse pas volontiers attraper dans les rets des définitions commodes. Tout d'abord, il est indispensable d'historiciser l'œuvre de Jackson qu'il impossible de dissocier de la scène politique où elle se tient.

> Although Lenemaja Freidman asserts that [her] characters are bent on « establishing their own identity[42] » the fact is that in Jackson's characterization, the self does not constitute the self. Rather, history does. Jackson's characters do not try to

---

[40] Lauric Guillaud, La terreur et le sacré, la nuit gothique américaine, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2003. Italiques originales. Guillaud emprunte l'expression « Eucharistie noire » à Richard Slotkin.
Richard Slotkin, Regeneration Through Violence, Middletown CT, Wesleyan University Press, 1973, p. 99.

[41] William Empson, Seven Types of Ambiguity, London, Chatto and Windus, 1930, rpt. London, Pimlico, 2004.

[42] Lenemaja Friedman, Shirley Jackson, Boston, Twayne, 1975, p. 158.

> formulate a self as much they try to cope with the self that history gives them[43].

Aussi, les mythes fondateurs chez Jackson sont intimement liés à l'histoire familiale, ainsi qu'aux ressorts cachés de ses traumas. La comédie apocalyptique de Sundial, selon Richard Pascal, se place dans une tradition historiographique :

> In this sense [The Sundial] is, to borrow Sacvan Bercovitch's famous phrase, Shirley Jackson's American jeremiad, and in one obvious way, it announces itself as such : the celestial «eye» is also a stentorious voice from the heavens that speaks its displeasure with what it has descried[44].

Les figures prophétiques de l'Apocalypse, telles qu'elles apparaissent dans The Sundial en particulier, mais aussi dans Road, le tout premier roman, s'inscrivent dans une tradition religieuse et littéraire que Jackson reprend à son compte afin d'en dégager les principes pervers et les mécanismes de claustration. Les ambitions mégalomaniaques de pères tels que Mr Halloran dans Sundial instaurent un système d'enclaves géographiques, sociales et psychiques dont Frances, la fille sacrifiée, se fait la vestale. Halloran, le père défunt et annonciateur d'Apocalypse pendant les délires hallucinatoires de sa fille, est à l'image d'autres figures paternelles, comme celles de Crain dans Haunting ou de Waite dans Hangsaman, des fondateurs de lignée dont l'obsession démiurgique transforme l'héritage en infernal cachot.

Road et sa prophétesse comique Mrs Mack annonçaient déjà l'univers dystopique, la catastrophe punitive que les personnages de Sundial cherchent à fuir en se calfeutrant comme à bord d'un vaisseau spatial en partance pour un autre monde. Mrs Mack, qui se fait l'écho de Habacuc, le prophète biblique, pour vouer la cité de l'iniquité au châtiment du sang et de la destruction, est le porte-parole dérisoire des Justes que nul ne souhaite entendre. Elle incarne les indésirables, une communauté dont elle fait elle-même partie, et que Shirley Jackson n'évoque que rarement comme figures de la marginalité en tant que telles. En effet, on ne rencontre dans ses pages que peu de personnages repérables en raison de leur couleur de peau, de leur religion ou de leurs origines sociales. Un domestique chinois en mal d'amitié apparaît dans Road, mais Jackson privilégie l'ostracisme dont les William et les

---

[43] Hattenhauer, Jackson*'s American Gothic*, op. cit., p. 85-86.
[44] Richard Pascal, «The Sundial and Postwar American Society, » in Jackson, Legacy, op. cit., p. 82. Sacvan Bercovitch, The American Jeremiad, Madison, University of Wisconsin Press, 1978.

Terrel font l'objet en raison de leur pauvreté, un vice moral que les habitants de Pepper Street ne pardonnent pas volontiers ; quant à la famille Perlman, elle est en butte à l'hostilité antisémite aussi discrète qu'implacable du voisinage.

Par ailleurs, il n'apparaît que trois personnages noirs dans l'ensemble de l'œuvre, le garçonnet dans « After You, My Dear Alphonse, » (Lottery), ainsi que le jardinier et son fils métis dans « Flower Garden » (Lottery). Dans une étude consacrée à l'inhabitable, il est impossible de ne pas s'attarder sur cette apparente absence d'attention à la proscription essentialiste.

Pierre Dommergues, pour qui la littérature américaine est tout entière hantée par les figures marginales, prend Flannery O'Connor comme exemple :

> Dans [son] univers, le mépris frappe tout le monde : le Noir, la femme, l'étranger, l'enfant, l'oiseau — le paon en particulier dont personne ne sait déceler la beauté. […] Il n'y a donc jamais trop de violence, jamais trop de meurtres, jamais trop de traces évidentes du Malin[45].

Bien qu'il ne s'agisse pas de comparer des œuvres dissemblables, les commentaires de Dommergues nous semblent particulièrement éclairants. Le mal dont Jackson traque les effets pervers sur ses personnages, jetés en pâture à leurs semblables comme à leurs tourments intérieurs.

Le chapitre 3, « La cellule familiale comme scène(s) du crime, s'intéresse en premier lieu à l'ubiquité de la violence dans le travail de Jackson.

Le caractère légendaire d'assassins comme Harriet Stuart dans Sundial, personnage de fiction inspiré de Lizzie Borden, la jeune femme jugée et acquittée en 1892 à Fall River dans le Massachusetts pour le double meurtre à la hache de son père et de sa belle-mère, est emblématique d'une double fascination. Harriet Stuart représente la meurtrière sanguinaire et la martyre, l'incarnation aporétique de la coupable peut-être innocente et de l'innocente coupable. Elle est la gloire honteuse de la petite ville anonyme de Sundial, et la geste sanglante dont tous se délectent permet à Jackson d'explorer les rapports ambigus entre le lecteur et la violence.

Dans « Les descendances maudites ou l'agénésie, » nous démontrons que dès le premier roman, la cellule familiale est décrite comme scène de mises à mort sous

---

[45] Pierre Dommergues, *L'aliénation dans le roman américain contemporain*, Paris, Union Générale d'Editions, 10/18, 1976, vol. 2, p. 18-19. Désormais *L'aliénation*.

de multiples formes, psychiques et physiques, dont l'enfant est souvent la cible idéale et se présente dans bien des cas sous la plume de Jackson non comme la figure obligée de l'innocence bafouée, mais plutôt comme la miniature caricaturale de leurs aînés. La représentation des formes de violence sociale et familiale place au cœur de l'arène des enfants animés de pulsions et de sentiments contradictoires. Innocents, car il leur arrive de l'être, ils sont sacrifiés sans ambages ; maléfiques, ils ripostent au mal qui les entoure et dont ils sont parfois la cible par l'exercice de leurs instincts les plus nuisibles. En cela, ils sont les héritiers littéraires de Miles et de Flora, les enfants ambigus de Turn of the Screw[46].

Les épouses et les mères sont elles aussi soumises à un traitement sans concessions, lorsqu'elles sont présentées soit comme les victimes consentantes de maris assassins ou comme tueuses en puissance. Le cercle familial est ainsi un lieu d'incertitudes non seulement métaphysiques, mais de dangers d'incarcération et de meurtre physique.

L'agénésie telle qu'elle est décrite dans « The Mouse » (Ordinary) ou « The Possibility of Evil » (Ordinary) atteste de la puissance visionnaire de Jackson.

La deuxième partie de notre travail, consacrée aux « Impasses de la folie, » comporte trois chapitres.

Le chapitre 4, « Le Demon Lover » analyse ce personnage emblématique du Demon Lover, central dans l'œuvre. Insaisissable, il porte divers masques. Il est le nocher, le guide, le séducteur, le père dont la tutelle funeste est décrite sous des formes fantomatiques, spectrales, mais aussi banales en apparence lorsqu'elles apparaissent sous les traits de chauffeurs de taxi ou de conducteurs d'autobus.

La richesse du thème du double n'est pas à démontrer, que Jackson exploite brillamment, pour les adapter aux idiosyncrasies de ses héroïnes, à qui le scélérat gothique, un de ses avatars, prodigue un enseignement funeste. Selon Joyce Carol Oates, c'est là un élément inhérent à la nature du gothique, même lorsqu'il traverse les frontières du genre littéraire : « Fiction that deals with horror specifically must, I suppose, allows us some queer technique for rehearsing death [47]».

---

[46] Henry James, The Turn of the Screw (1898), ed. by Allan Lloyd Smith, London : J. M. Dent 1993, rpt. 2001.

[47] Joyce Carol Oates, The Journal of Joyce Carol Oates 1973-1982, ed. by Greg Johnson, New York, HarperCollins Publishers, 2007, rpt. Harper Perennial, 2008, p. 410.

Les modalités grâce auxquelles James Harris, sorte de prototype de cette figure, attise les sentiments ambivalents des jeunes femmes qu'il dévoie, trompe, et soumet aux tourments psychiques, instaurent une instabilité que l'hostilité du monde extérieur vient aggraver. La confusion des limites entre les territoires de la proie et du chasseur, entre les corps réels et fantasmatiques, annonce l'effondrement dans la maison, autre représentation du double maléfique.

Le chapitre 5, « The M-m-m-mother House[48] » ou la face noire du conte de fées, traite du thème obsédant de la figure maternelle et de ses diverses incarnations, dont la maison hantée est le symbole le plus immédiatement reconnaissable.

Les personnages de Jackson sont exposés à l'aliénation dans leur propre demeure, ainsi qu'au-delà de son enceinte, où la dépossession de soi les soumet à l'épreuve de l'errance. Parce qu'elle malmène ses personnages aux détours de leurs hantises, les fait franchir les limites entre les faux-semblants et les scènes escamotées de l'enfer familial et social, Jackson travaille là où l'écriture entre en corps à corps avec la déraison et la folie. Les sources et les origines de l'écriture chez Jackson puisent aux failles sociales et psychiques ; la topographie attendue des règnes du fantastique et du gothique fournit à l'écrivain un modèle normatif dont le texte peut jouer avec le lecteur.

L'inhabitable s'impose comme thème prépondérant, en sa double qualité de réalité matérielle et de péril psychique. Pour David Punter, la perte est inscrite dans le genre littéraire :

> [The Gothic is] an experience of friction, of homelessness, of disanimation which encourages a notion of animation on a «different site»… which might involve accepting different depths, different sinkages, [and] which would produce in us a sense of a root of soul[49].

---

[48] Ce néologisme nous permet d'amalgamer trois références, dont la première est le titre d'un roman encore trop méconnu de Henry James, The Mother House, la seconde le bégaiement de Harriet Merriam dans Road (16) lorsqu'elle supplie sa mère de ne pas la punir pour avoir écrit des lettres d'amour, et la troisième, The (M)Other Tongue : Essays in Feminists Psychoanalytic Interpretation, ed. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, and Madelon Sprengnether, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
Henry James, The Other House (1896), rpt. New York, New York Review of Books, 1999.

[49] David Punter, Gothic Pathologies : The Text, The Body and the Law, Houndsmills, Macmillan Press, 1998, p. 220.

De même que l'intrusion du Demon Lover, la dissolution du familier, ainsi que la présence-absence de la mère, repère princeps, mène à l'errance dans le dédale où s'engouffrent les héroïnes, victimes écartelées entre la soumission et la résistance. Les chemins vers l'arché maternel mènent à l'enfermement, lequel, selon Ellen Moers, est un trope central : « The mental asylum is the contemporary locale of the female gothic novel[50]».

Nous reprenons brièvement le thème de la domesticité, abordé dans le chapitre 1 sous l'angle du décor scandaleux, afin de souligner l'originalité avec laquelle Jackson entremêle le comique et le tragique dans un contexte qui ne prête guère au rire. La maison, impasse et lieu de passage, est pour l'écrivain un des moyens que le surnaturel met à sa disposition : « […] I think this is because I find there so convenient a shorthand statement of the possibilities of human adjustment to what seems to be at best an inhuman world[51] ».

À la suite du unheimlich maternel et de l'inhabitable des maisons qu'il dispose comme autant de pièges, le chapitre 6, « La folie ou l'inhabitable du trauma », se penche sur les thèmes voisins de la dislocation, aux sens multiples que ce terme peut avoir.

Les scènes du trauma, indécidables en dépit de l'acuité avec laquelle elles s'imposent lors des épisodes hallucinatoires, s'articulent autour de l'énigme du réel, de la véracité des événements, faille psychique d'où surgissent les « iéroi logoi libérateurs de la langue fondamentale [52]», pour reprendre l'expression qu'utilise Jung à propos des Mémoires de Schreiber, dans une lettre à Freud.

Enfin, la troisième partie, « Habiter son nom, une demeure en toutes lettres, » est consacrée aux liens que tisse le jeu — ainsi que la personne qui tente de dire « je » — entre les lettres du nom, leurs correspondances chiffrées.

Le chapitre 7, « Le trauma et la scandaleuse maïeutique du rire, » est principalement centré sur Nest, une réécriture comique de The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde ou de Frankenstein, et une vision humoristique de la cure freudienne. Dans « l'étrange cas de Mis R., un paradigme pour d'amusantes psychomachies » nous démontrons que si Jackson se plaît à prendre des libertés

---

[50] Ellen Moers, Literary Women : The Great Writers, Garden City, N. Y. , Doubleday, 1976, p. 133.
[51] Oppenheimer, Private Demons, op. cit., p. 125. Archives Jackson, 1948, LOC-SJ.
[52] Sigmund Freud, C. G. Jung, Correspondance Volume 2, 1910-1914, traduction française de Fivaz-Silbermann, Paris, Gallimard, 1975, p. 95. La lettre est datée du 29 septembre 1910.

parfois grotesques avec le travail d'archéologue du trauma qu'entreprend le Dr Wright et qu'elle semble tourner en dérision la souffrance causée par folie, il faut sans doute voir dans ces dispositifs l'art d'un dompteur plutôt que la manifestation d'une quelconque forme de mépris.

Les comptines, les jeux d'alphabets et l'arithmétique sont autant d'activités littéraires essentielles qui réinscrivent l'identité dans le texte qu'Elizabeth Richmond parvient à écrire de haute lutte. Jackson s'est amusée à mettre « un peu de psychose dans la névrose anglaise[53] », selon la formule de Deleuze qu'elle applique aux mathématiques compliquées du moi à la manière de Lewis Carroll, dont le personnage de la fausse tortue préconise l'apprentissage de la lecture et de l'écriture (« reeling », « writhing ») dans Alice in Wonderland[54]. La question que pose le caractère facétieux de la plupart des scènes de folie dans Nest est centrale dans l'œuvre de Jackson, et par conséquent la littérature même lorsqu'elle se donne pour tâche de composer, à l'instar d'Elizabeth, de Merricat et d'Angela Motorman (« Along » Along) dans les ruines.

Le chapitre 8, « L'exercice de l'écriture » : « a violent equilibrium » aborde les modalités d'habitation du récit.

L'écriture des aspérités, de l'anomal, ainsi que de ce qui se distingue de la norme, est une autre forme de domiciliation psychique dont nous examinons les règles, et les dérèglements. Par le truchement d'insolites personnages-narrateurs Jackso laisse libre cours à une fantaisie libératrice qui annonce l'affranchissement dont Angela Motorman se fait la championne.

Le chapitre 9, « Angela Motorman, l'auteur suprême », examine le cas de ce personnage légataire littéraire, pour ainsi dire, de l'écrivain. Son ars poetica, qu'elle développe à l'instar des conteurs fous, permet d'infléchir le cours d'un destin sans lieu, sans chambre où composer son œuvre.

C'est un écrivain sous les feux de la rampe et cependant marginal, pour qui le succès rencontré jusqu'alors fige et réactive en un même mouvement l'origine de l'écriture. C'est le parcours entre l'exploration des racines morbides du thème de l'inhabitable et ce qui se recompose sous la plume d'Angela Motorman que nous

---

[53] Nous empruntons l'expression à Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule, » dans Critique et clinique, p. 93.
[54] Lewis Carroll, Alice in Wonderland (1865), The Complete Works of Lewis Carroll, London, Chancellor Press, 1982, p. 90.

examinons dans nos dernières pages le rapport de l'écrivain à la langue comme ultime refuge.

Notre souci principal, tout au long de notre travail, est de rendre justice à un auteur hors du commun. Avec toute la modestie requise, nous souhaitons reprendre à notre compte les scrupules qu'émet Deleuze, lorsqu'il évoque son rapport aux écrivains :

> Mon idéal, quand j'écris sur un auteur, ce serait de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou, s'il est mort, qui le fasse pleurer dans sa tombe : penser à l'auteur sur lequel on écrit. […]Éviter la double ignominie du savant et du familier. Rapporter à un auteur un peu de cette joie, de cette force, de cette vie amoureuse et politique, qu'il a su donner, inventer[55].

[55] Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, Paris, Flammarion, Collection « Champs Essais », p. 142. Italiques originales.

PARTIE I
UN HÉRITAGE INHABITABLE : INVENTAIRE

Chapitre 1

Humour inaugural : l'entrée dans le simulacre

1. Le salon de Morgen Jones, « a spot uninhabitable for human creatures »

C'est un monde inhospitalier que Jackson dissèque, le paradoxe d'un espace apparemment destiné à tous, mais dont la nature est cependant d'exclure sans merci, essentiellement hostile, inhospitalier, et qui vomit l'humanité, un monde anthropémique, pour utiliser le néologisme de Lévi-Strauss. L'œuvre entière est innervée par la double hantise de l'obsidional et de l'expulsion, ainsi que de la nécessité concomitante de tenir les intrus à distance et de résister à la puissance centrifuge qui précipite au-dehors, au-delà de la frontière vitale. Pour Lévi-Strauss, l'anthropémie s'inscrit au cœur d'un système social universel.

> À les étudier du dehors, on serait tenté d'opposer deux types de sociétés : celles qui pratiquent l'anthropophagie, c'est-à-dire qui voient dans l'absorption de certains individus détenteurs de forces redoutables, le seul moyen de neutraliser celles-ci et même de les mettre à profit ; et celles qui, comme la nôtre, adoptent ce qu'on pourrait appeler l'anthropémie (du grec émein : vomir) ; placées devant le même problème, elles ont choisi la solution inverse, consistant à expulser ces êtres redoutables hors du corps social en les tenant temporairement ou définitivement isolés, sans contact avec l'humanité, dans des établissements destinés à cet usage[1].

La métaphore digestive oppose l'incorporation par avalement et par métabolisation des éléments antagoniques au rejet violent d'un corps étranger irrémédiablement ennemi. Elle ouvre des perspectives fort riches pour notre étude, car elle place au tout premier plan la violence physique faite au sujet susceptible

[1] Claude Lévi-Strauss, Tristes Tropiques, Paris, Plon, 1955, rééd. Coll. « Terre Humaine/ Poche », p. 464.

d'être soit agrégé au corps social, incorporé afin de servir les stratégies d'homéostasie interne comme externe, soit évacué comme un déchet toxique. La perception du monde extérieur constitue d'abord une agression, une invasion irrépressible que les personnages de Jackson éprouvent dans leur chair comme dans leur psychisme et qui les projette contre des remparts tout autant réels qu'imaginaires. Placés en marge d'une société qui au mieux les ignore ou les réprouve, les personnages de Shirley Jackson ne se heurtent pas seulement à la condamnation morale, mais vivent dans leur psychisme et dans leur chair même les tourments de la persécution. Là où certaines sociétés primitives recouraient à l'anthropophagie afin de vaincre tout à fait un ennemi, Lévi-Strauss observe que les sociétés modernes préfèrent le confiner, moyen en apparence plus civilisé pour venir à bout des êtres menaçants pour toutes sortes de raisons : « […] Plutôt que de consommer quelques-uns de nos semblables, nous préférons les mutiler physiquement et moralement [2] ».

Les notions de confinement et de mutilation sont centrales si l'on souhaite comprendre les mécanismes sous-jacents qui régissent les relations familiales et sociales dans l'œuvre de Jackson, mais avant d'en aborder les aspects les plus sombres, nous aimerions insister d'emblée sur l'originalité avec laquelle l'écrivain affronte les questions les plus angoissantes, comme celles d'effondrement psychique, de la torture morale et physique que toute société humaine impose à plus ou moins brève échéance au sujet qui ne parvient pas à s'accommoder de la place qui lui est assignée.

Dans Nest, l'humour dont elle use avec bonheur permet à Jackson d'attirer l'attention du lecteur sur ce point central qu'est l'oscillation entre l'accueil et l'expulsion. Le fantastique contraint le sujet à franchir une frontière imperceptible ; il opère une rupture dans le monde familier pour cliver le sujet et le plonger dans l'angoisse de l'indécidable. Le gothique plante d'emblée un décor convenu, davantage propice à la préparation du sujet au traumatisme qui le guette. Nest utilise les processus de rupture au sein du monde familier de manière singulière dans le récit doublement fictif qu'est le journal de bord clinique que tient le Dr Wright, instance unique dans l'œuvre de Jackson, le seul personnage masculin auquel l'écrivain accorde le point de vue fourni par la première personne du singulier. La nature duelle

[2] Lévi-Strauss, Tristes Tropiques, op. cit., p. 464

du document que le médecin soumet à la sagacité de son lecteur est d'autant plus complexe que Wright, personnage fictif, s'empêtre dans ses contradictions. Le narrateur propose un compte rendu prétendument fiable que ses allégeances à des figures tutélaires tirées du monde réel ou de la littérature et ce que son texte laisse affleurer de plus secret et de moins avouable rendent sujet à caution. Le roman fait alterner deux voix narratives, dont la première offre un point de vue extérieur au trio formé par Elizabeth Richmond, Morgen Jones et Wright, lequel rédige son compte rendu de médecin. Jackson s'est inspirée d'un cas réel rendu célèbre en 1905 avec la publication d'une étude que le psychiatre américain Morton Prince consacre à sa patiente Christine Beauchamp et ses personnalités multiples, trouble mental que Nest décrit au détour des métamorphoses d'Elizabeth Richmond en prise avec les tourments d'une personnalité dissociée[3]. La patiente de Wright est une riche héritière placée sous la tutelle de sa tante, Morgen Jones, depuis la mort de sa mère survenue quatre ans avant le début du roman. Elizabeth souffre depuis peu d'insomnie et de migraines provoquées par l'éclosion successive de personnalités intérieures dont elle ne maîtrise ni les apparitions intempestives, ni la tyrannie qu'elles exercent sur sa personne sans défense. Bien qu'il ne soit que médecin généraliste, Wright se voit confier la tâche de soigner les maux psychiques d'Elizabeth et s'improvise explorateur de l'inconscient, non sans avoir au préalable vilipendé les coupables (« your psychoanalysts » Nest 39) avec qui il ne saurait être confondu, puisqu'il n'est qu'un « honnête médecin généraliste ».

> At any rate, Ryan, finding himself at a loss with regard to Miss R. when she did not respond to his usual treatments (nerve tonic, sedatives, rest in the afternoon), and knowing of my own interest in the deep problems of the mind (although, I cannot say often enough, I am not one of your psychoanalysts, but merely an honest general practitioner, who believes that the illnesses of the mind are as reasonable as the illnesses of the body, and that your analytical nastiness has no place in the thoughts of a decent

[3] Morton Prince, The Dissociation of a Personality, New York, Longmans, Green, & Co, 1906. Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse. Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, (1984), Paris, L'Esprit des péninsules, 2003, p. 83. Désormais *L'Anneau de Clarisse.*
Le cinéma contribuera à l'engouement du public pour ce thème avec la sortie de The Three Faces Of Eve en 1957, avec Joan Woodward dans le rôle de la patiente et Lee J. Cobb dans le rôle du médecin. Le film se fonde sur l'étude de Corbett H. Thigpen et Hervey M. Cleckley, tous deux psychiatres. La même année, l'adaptation du roman de Jackson sort sous le titre de Lizzie.

> and modest girl like Miss R.) he arranged with me to give her an appointment (Nest 39).

Wright prend soin de se placer sous l'empire de la raison, principe de nivellement entre les maux du corps et les tourments psychiques considérés comme également « raisonnables » et de considérer son travail d'« honnête médecin généraliste » comme dénué de toute « ignominie analytique » grâce aux vertus de sa patiente. Parce que les pensées de Miss R. sont celles d'une jeune femme convenable et n'offrent aucune prise aux interprétations tendancieuses (« your analytical nastiness » Nest 39), Wright s'affranchit à l'avance des soupçons dont il pourrait être l'objet. Comme Iago, retranché derrière une honnêteté trompeuse[4], le médecin cache sans doute bien son jeu en brandissant son honnêteté en étendard. Il présente l'espace intérieur d'Elizabeth Richmond comme un arrangement censé refléter le décorum social dont se nourrit sa vision du monde. Très tôt désarçonné par l'étrangeté du cas qui lui est soumis, le médecin fictif étaie tout d'abord sa légitimité scientifique du point de vue d'un psychiatre bien réel, Morton Prince, « une autorité médicale, » (« a medical authority » (Nest 66) Le diagnostic lui apparaît lors d'une réminiscence rêvée à mi-chemin entre le songe éveillé, la somnolence, l'endormissement et l'éveil.

> […] perhaps the rarity of the case and the horrid aspects of it slowed down my usually acute perceptions — it was, at any rate, quite some time before I, dreaming over my comfortable fire at home, half-asleep with my book fallen to the floor and the first intimations of dream touching me — it was not until then, some time later, that I first recognised what I should have known at once, and saw through to the correct diagnosis of Miss R.'s case. (Nest 66)

Au sortir de son état de semi-conscience, Wright doit ancrer son intuition dans des eaux moins troubles, et extirper tout soupçon de charlatanisme ; un peu plus loin dans son récit il avouera être doté d'un « […] most unscientific heart » (Nest 74). Au profane qui pourrait croire que sa patiente est possédée par le démon, le médecin fictif propose la nomenclature psychiatrique de Morton Prince, « a medical authority, whose more palatable phrases hold out hope of a cure more certain (and more permanent) than mere exorcism » (Nest 66-67). La définition donnée verbatim est

[4] William Shakespeare, Othello (1604), ed. M. R. Ridley, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1958, p. 186.

suivie des références de l'ouvrage que le lecteur est invité à consulter, puisqu'il pourrait être tenté de comparer le cas authentique de Christine Beauchamp avec celui d'Elizabeth Richmond.

> « Cases of this kind are commonly known as 'double' or 'multiple' personality,' according to the number of persons represented, but a more correct term is disintegrated personality, for each secondary personality is a part only of a normal whole self. No one secondary personality preserves the whole physical life of the individual. The synthesis of the original consciousness known as the personal ego is broken up, so to speak, and shorn of some of its memories, perceptions, acquisitions, or modes of reaction to the environment. The conscious states that still persist, synthesized among themselves, form a new personality capable of independent activity. This second personality may alternate with the original undisintegrated personality from time to time. By breaking up of the original personality at different moments along different lines of cleavage, there may be formed several different secondary personalities which may take turns with one another. » I myself had already met Miss R. in three personalities […] (Nest 66-67)

Cette longue citation a le mérite d'illustrer l'esprit de sérieux scientifique dont Wright souhaite nimber son étude de cas, l'assise nécessaire pour amarrer ces manifestations d'insubordination psychiques qu'il ne peut expliquer raisonnablement sans le secours d'un célèbre psychiatre. Il lui faut recourir à la prose de Morton Prince, l'installer dans son texte pour le lester d'une réalité vérifiable mise en péril par Miss R. et ses démons versatiles. Le Dr Wright assiste à l'émergence d'un phénomène que la littérature viennoise en particulier s'est attachée à transcrire en parallèle avec les travaux de Janet puis de Freud. Dans *L'Anneau de Clarisse*, Claudio Magris souligne l'influence de la psychiatrie sur la genèse de certaines œuvres, comme celles de Hoffmann ou de Musil :

> Dans le binôme schizophrénie-poésie, souligné par Wunberg, c'est la seconde qui s'introduit-souvent avec un radicalisme radical-sur les sentiers de la première. Tandis que la science analytique–en premier lieu celle de Freud — sonde la multiplicité psychique pour la recomposer en nouvelle unité, la littérature met l'accent sur la fracture et la dispersion de l'identité individuelle. L'un des exemples majeurs en est Musil, avec les « cas limites » de Moonsbrugger et de

> Clarisse, moments extrêmes de la dissociation de l'individu ancien[5].

Les prétentions littéraires et scientifiques de Wright, personnage de roman, le placent à son insu aux côtés de ceux dont il affirme qu'ils sont des charlatans. En dépit de ses protestations, il est clair qu'il cherche à décrire le cas d'Elizabeth Richmond à la manière de Freud. Il s'adresse aussi à un lectorat dont il est persuadé qu'il est non seulement inexpérimenté mais naïf et qu'il aime prendre à témoin à la manière des grands auteurs du XIX^{e} siècle, avec force déclarations de probité et d'apostrophes (« my dear reader » Nest 71). La régularité avec laquelle le Dr Wright proteste de son honnêteté peut sembler suspecte, mais la gravité du sujet, la folie et les subdivisions subséquentes d'un moi torturé par un passé dramatique, sont tournées en dérision de manière systématique lors des nombreuses scènes extravagantes décrites dans Nest. Le titre du roman annonce à lui seul ce qui échappera tout du long à ce narrateur utilisateur de la première personne du singulier dont il est persuadé d'être le maître unique, cet « I » souverain qu'il oppose aux diverses premières et troisièmes personnes de sa patiente.

Certes, Nest ne reproduit pas la narration tripartite de The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, mais l'alternance entre la première voix narrative et celle de Wright se trouve enrichie par la fantaisie d'une comptine enfantine en filigrane.

> Elizabeth, Elspeth, Betsy and Bess,
> They all went together to find a bird's Nest.
> They found the bird's Nest with five eggs in it,
> They all took one, and left four in. (Nest 71,181)

L'interprétation ludique de la situation clinique ainsi que les variations sur le prénom d'Elizabeth offrent une perspective privilégiée sur ce que la dramaturgie du simulacre accomplit pour mieux mettre en valeur le travail de mise à distance. Le petit équipage de la comptine incarné par Elizabeth Richmond présente une énigme que Wright, confronté à un cas inhabituel, ne peut résoudre de prime abord. La connotation humoristique que suggèrent le nid de coucou et les œufs dont il faut s'emparer caractérise l'écriture de Jackson, pour qui les épreuves traversées par ses personnages ne peuvent être dépeintes autrement que sous un jour absurde. Le

[5] Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, op. cit., p. 83.

véritable nombre de fillettes varie selon l'habileté dont le conteur fait preuve pendant son recensement fait à haute voix, son tour de prestidigitation mathématique. La comptine trouve une valence dans les écrits du Dr Wright, qui regarde sans toujours voir, et compte les facettes de sa patiente pour mieux éviter de dénombrer ses propres démons. S'il arrive à Wright de faire montre de sa capacité à brouiller les pistes, il n'est peut-être pas suffisamment retors pour masquer ni son extrême vanité ni son désir de tromper son lecteur. Il lui faut avant toute chose maintenir ses propres illusions afin de mieux enraciner son séjour en un lieu psychiquement habitable. Avant d'être métaphorique, toutefois, l'entrée dans cet aménagement qu'est le simulacre est physique, car elle soumet le sujet à l'épreuve d'une sensorialité chaotique, à un malaise du corps comme de l'esprit. Convoqué au domicile d'Elizabeth Richmond par Morgen Jones, la tante de cette dernière, Wright est soumis à la première épreuve d'un rite de passage inattendu, lors duquel les expériences dont il va être la proie formeront la matrice d'un autoportrait involontaire.

> Enough; I have brought myself with laggard steps (and without my overshoes!) from my own fireside and into Miss Jones' front hall, and regarding the black wooden figure with misgivings while Miss Jones gallantly takes my hat and coat and throws them, with an incomparable air, roughly over the end of the balustrade ; and I, all unmanned, must needs follow her into her living room, a spot uninhabitable for human creatures. I wondered irreverently at the comparative mildness of Miss R's mental illness, looking at the mounds and masses of bright colors, the overlarge furniture (overlarge for me, overlarge for Miss R., but of course suited nicely to Miss Jones), the great splashing decorations, of which the « modern » designs upon the curtains was not the least, the bizarre ornaments. (Nest 193)

Ce lieu est dépeint comme « uninhabitable, » adjectif qui en anglais possède deux préfixes, « un » et « in » accolés comme pour se consolider mutuellement, alors même qu'ils se contredisent dans la mesure où « in » a un sens d'intériorité. Cet attelage incongru au premier regard résume à lui seul l'intenable position de qui se trouve ainsi dans l'étau d'un double préfixe. À lui seul, ce vocable illustre la vertigineuse contradiction qu'implique la fusion de deux éléments opposés, le paradoxe mortifère dans lequel s'enferrent les personnages chez Jackson. Le

caractère cocasse des commentaires horrifiés de Wright amenuise la véritable terreur sous-jacente au choc que la défamiliarisation provoquée par les « ornements bizarres » auxquels il n'est pas accoutumé. De plus, son aveu candide le décrit comme émasculé (Nest 193), constat qui n'est pas sans évoquer les railleries de Lady Macbeth envers son mari, dont elle déplore le manque de courage devant le spectre de Banquo : « What, quite unmanned in folly[6] ? » Morgen Jones lui dévoile sans ménagements la face cachée de l'habitable et des apparences, l'envers du décor où il aime se pavaner, lorsqu'il n'est pas accablé par la dichotomie entre les préfixes « un » et « over. » La nature inhabitable qu'il prête au salon de Morgen Jones semble de prime abord causée par des raisons inverses à celles qu'évoque Edith Wharton, aux yeux de qui certains intérieurs bourgeois ne sont guère hospitaliers.

> In modern American houses both traditional influences are seen. Sometimes, as in England, the drawing-room is treated as a family apartment, and provided with books, lamps, easy-chairs and writing tables. In other houses it is still considered sacred to gilding and discomfort, the best room in the house, and the convenience of all its inmates, being sacrificed to a vague feeling that no drawing-room is worthy of the name unless it is uninhabitable. This is an instance of the salon de compagnie having usurped the rightful place of the salon de famille; or rather, if the bourgeois descent of the American house be considered, it may be more truly defined as a remnant of « the best parlor superstition[7]».

Aux yeux d'Edith Wharton, la tyrannie qu'exerce le « salon de compagnie » « usurpateur », lieu antinomique par excellence d'où la vie est exclue afin de préserver une apparence immaculée, est un vestige du passé. Cette « superstition », cette conception aberrante de l'hospitalité, délimite au sein de la maison un espace inhabitable d'où sont bannis les véritables habitants. Le caractère sacro-saint du salon (« […] still considered sacred to gilding and discomfort[8]») et le renoncement qu'il requiert (« being sacrificed to a vague feeling that no drawing-room is worthy of the name unless it is uninhabitable »), sont mis à mal dans le roman de Jackson, où les propos de Wharton sont illustrés de deux manières.

---

[6] William Shakespeare, Macbeth (1623), III 4,70-73, ed. Kenneth Muir, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, p. 93.
[7] Edith Wharton, The Decoration of Houses, New York, Charkes Scribners Sons, 1914, rpt Dover Thrift Editions, Coll. «The Dover Reader», p. 43.
[8] Ibid., p. 43.

Pour le Dr Wright, la sauvagerie esthétique du salon de Miss Jones ne le rend pas seulement « inhabitable », mais le décor ouvre un espace psychique qui l'est tout autant. La notion d'inhabitabilité ne renvoie pas aux mêmes critères, car pour Wright, l'être de fiction, Miss Jones fait entrer ses invités dans un espace littéralement impropre à abriter le moindre être humain, et l'expression toute faite de « living-room » prend un sens menaçant pour le malheureux invité. « Living » se trouve associé à « uninhabitable, » le lieu de vie se voit condamné, voué à une stérilité inhospitalière. Sous la plume de Wharton, ce qui rend inhabitable cette pièce est précisément ce que désire Wright, la perfection muséale, voire sépulcrale. Dans sa loyauté à la superstition bourgeoise que déplore Wharton, il ne peut concevoir l'hospitalité autrement que sous forme de pur décor. Wharton souligne le caractère généalogique de l'allégeance à la tradition importée d'Angleterre, et sa version abâtardie qu'est la « superstition » relative à la pièce réservée aux regards extérieurs. Le syncrétisme naïf de Wright associe en un pêle-mêle éthico-romanesque protocoles aristocratiques et aspirations petites bourgeoises.

L'heureuse coïncidence de formulation résumée dans « uninhabitable » relie deux textes que séparent leur nature littéraire et leur point d'attache divergent dans le réel, le personnage fictif n'ayant sans doute pas conscience d'emprunter un adjectif à Wharton, l'auteur d'un ouvrage publié quelque cinquante ans avant que Wright n'entreprenne son récit[9]. Il semble que Jackson établisse entre les êtres de chair et de sang et les êtres de fiction des relations de parrainage complexes, la dette envers le psychiatre Morton Prince étant ouvertement revendiquée, la coïncidence de choix lexical avec Edith Wharton ne peut être le seul fruit du hasard. De plus, l'ironie dont Wharton fait usage est étrangère au Dr Wright, dont les diatribes contre la modernité des intérieurs et de leurs décoratrices se placent dans un contexte dont la drôlerie provient des afféteries stylistiques du médecin, de ses mises en scène édulcorées et de sa détestation obsessionnelle des infractions à un classicisme de surface.

Le décor dans lequel Wright se trouve si peu accueilli est une scène de crime, la joute intérieure dont il décrit le procès qu'il intente en son for intérieur. La psychomachie à l'œuvre oppose des univers irréconciliables à première vue, et l'ambivalence du médecin met au jour les rouages de l'hospitalité. Wright souhaiterait être « hospité, » pour utiliser le terme qu'emploie Barbara Cassin, mais

[9] The Decoration of Houses paraît en 1897, Nest en 1954.

semble vouloir ignorer en un même mouvement la réciprocité et l'antagonisme autour desquels s'articulent les positions des hôtes et des invités.

> Nous sommes hospités. […] Car il y a de la réciprocité dans l'air. Un « hôte » : le même mot désigne celui qui accueille et celui qui est accueilli, et c'est une immense trouvaille, la civilisation même. Sans doute faut-il ajouter qu'en grec xenos, qui dit l'hôte en ses deux sens, signifie aussi l'« étranger », celui qu'il faut par excellence hospiter, tandis qu'en latin hostis désigne aussi l'« ennemi », confiance-méfiance[10].

C'est à contre cœur, en traînant des pieds, que Wright s'est rendu chez Morgen Jones, et l'absence de ses sur-chaussures, signalée entre parenthèses comme s'il s'agissait là d'un détail anodin, le rend d'autant plus vulnérable aux assauts dont il est l'objet immédiat. Le décor où il se trouve précipité est inquiétant, avec sa sentinelle inanimée, « the black wooden figure » (Nest), et Miss Jones, son double en chair et en os qui jette avec une nonchalance brutale, indescriptible et toute en panache son chapeau puis son manteau sur la rampe de l'escalier : « [She] gallantly takes my hat and coat and throws them, with an incomparable air, roughly over the end of the balustrade » (Nest 193). D'entrée de jeu et dès son entrée dans les lieux de la confrontation, Wright se voit dépouillé de ses accessoires protecteurs tandis qu'à l'inverse la féminité de Miss Jones est parée de caractéristiques viriles. Wright livre un combat intérieur à une multiplicité d'ennemis, dont le mobilier n'est qu'une arme parmi d'autres, un mode opératoire inattendu pour le rendre fou. Dans Nest, le cadre représente une forme d'« effort pour rendre l'autre fou », selon l'expression de Searles[11], le prémisse d'un crime à la fois plus grave et plus amusant, car la scène de crime en matière de décor telle qu'elle se trouve décrite sous la plume scandalisée du Dr Wright abonde en accusations hyperboliques. Dans sa croisade pour le maintien du décorum propice aux convenances morales et esthétiques, le médecin guerroie contre une amazone dont les armes sont redoutables, et parce que le délit lui semble impardonnable, Wright renouvelle de façon involontaire et originale la corrélation

[10] Barbara Cassin, La Nostalgie, Quand donc est-on chez soi ?, Paris, Editions Autrement, Coll. « Les Grands Mots », 2013, p. 14. Désormais La nostalgie.
[11] Harold F. Searles, « The Effort to Drive the Other Person Crazy — An Element in the Aetiology and Psychotherapy of Schizophrenia, » British Journal of Medical Psychology, Vol. XXXII, 1959.

entre l'esthétique et le crime telle que Thomas de Quincey l'établissait dans un de ses essais, ainsi que le signale Jean-Michel Rabaté.

> Ce qui nous est resté, en plus des immortels Burke et Hare, est cette attitude inventée par les Victoriens, le traitement des histoires de meurtre comme un espèce de drame documentaire dont on peut jouir en frissonnant sans avoir à se soucier de question morale. Breton y voyait le fondement de l'« humour noir ». C'est dans cette mise en parenthèse de l'éthique qu'on trouverait le fondement de l'« esthétique ». Nous savons que le terme d'« esthétique » a été introduit dans la langue anglaise pour la première fois par Thomas de Quincey dans son essai humoristique *De l'Assassinat* considéré comme un des Beaux-Arts[12].

Le choc que Wright déclare éprouver lors de sa première vision du salon de Morgen Jones est dû à une forme de hideur qui force son regard, s'impose à lui comme contradiction existentielle et comme objet fascinant impossible à regarder et à ignorer en un même mouvement.

Pour ce narrateur, le camouflage, le déguisement, la parole suave, la correction gestuelle et vestimentaire sont autant de stratégies pour contenir les implosions. Le préfixe « un » fonctionne en tout premier lieu comme un dispositif de sécurité, une soupape susceptible de différer la conflagration intérieure qui détruirait la crédibilité de Wright. Il sert de masque linguistique qui, apposé aux adjectifs ainsi transmués en entités hybrides, ornementent le discours du médecin comme sa personne, écarte et exhibe en un même mouvement ce qui ne saurait être mentionné. Les signes ostentatoires de barbarie décorative trouvent leur équivalent linguistique grâce au préfixe programmatique « un », « unhinhabitable », « unmanned », « unmaidenly », puis « unclad » et « unbeautiful », adjectifs qui affichent tous le préfixe qui manifeste leur antonymie, comme Miss Jones exhibe devant Wright éberlué ses bizarreries, ses révoltantes façons de virago.

> [...] in the front hall, where one of my pedestrian generation would fully have expected to find, say, a marble urn, or a hatrack, or even a mirror (and I am persuaded, myself, that Mrs Jones kept there some sort of inlaid table which held some sort of beaded and painted card tray) – in the front hall

[12] Jean-Michel Rabaté, Etant Donnés *: 1° l'art, 2° le crime. La modernité comme scène de crime,* Paris, Les Presses du Réel, Coll.L'Espace littéraire, 2011, p. 8.

> Miss Jones had settled a lifesize (I presume that it was lifesize) figure of black wood, unclad, and exhibiting much the same random unbeautiful physique as Miss Jones (and I have caught myself forcibly withdrawing my mind from the irresistible sense that it may very well have been a lifesize representation of Miss Jones ; in that case it would have been only just barely lifesize, but I have no grounds whatsoever for this supposition which, as I say, I have steadfastly refused to entertain […] (Nest 193)

Être « hospité » par Miss Jones est une véritable épreuve dont Wright livre les clefs de lecture en filigrane à plus d'un titre. Les incises multiples, les parenthèses, et le lexique sont des stratégies d'encerclements et d'évitements concomitants ; l'inhabitable est constitué d'objets repoussants et irrésistibles, irregardables et fascinants. Pour l'hôte déstabilisé, la scène suscite des émotions complexes. Le passage abonde en indices révélateurs ; Wright, empêtré dans le fatras de ses contradictions, ne peut s'empêcher de laisser entrevoir les coulisses de sa propre scène, où les accessoires du décorum le plus stéréotypé sont troqués contre des objets d'autant plus scandaleusement menaçants qu'ils ne se laissent pas escamoter. Non contentes d'afficher leur laideur, Miss Jones et la statuette nigérienne imposent leur absence de beauté à leur observateur de manière à ce qu'il se sente assiégé. La combinaison dédoublée de « uninhabitable » et de « unbeautiful » se heurte à une force brute (« lifesize ») et de sa répétition obsessive. Le préfixe « un » permet des associations linguistiques que la conscience entrevoit de façon fulgurante, mais offre également un refuge parce qu'il fonctionne comme une armure, ainsi qu'un masque. Il vient couvrir un espace laissé en un suspens d'autant plus déstabilisant qu'il apparaît non pas après l'adjectif, mais comme une surprise placée devant lui, comme autant de chausse-trappes. L'agression physique dont il se plaint d'être la cible plonge Wright dans un état de défamiliarisation hors duquel il se fraie un chemin grâce à un style sans cesse plus ampoulé. Il se laisse dépasser par son propre engouement pour la grandiloquence et tombe ainsi dans le piège que lui tend son hypocrisie. Il trahit, dans la double acception du terme, son dégoût phobique envers les crimes esthétiques dont il accuse Morgen Jones.

L'économie psychique est scandaleuse, c'est-à-dire bancale, et génératrice de pertes et de gains incalculables. La croisade du Dr Wright contre l'insolence de Miss Jones et de Betsy, leur impolitesse, rappelle une notion fondatrice de la pensée des Anciens, pour lesquels « le décorum naît de la justesse et de la précision que le geste

gagne au contact du décor : ce que les Classiques nomment la politesse » écrit Goetz[13]. Chez Wright, l'acception dégradée de la politesse accorde la priorité aux apparences et au simulacre au détriment de la valeur intime de l'architecture et des modes d'habitation qui y sont élaborés. La surface polie offerte dans le commerce avec autrui ne correspond plus guère à l'adéquation des jointures architectonique de l'art d'habiter chez soi afin d'habiter le monde aux côtés de ses semblables. « Le tarabiscot », rappelle Hélène Cixous, « [est] une petite cavité qui sépare une moulure d'une partie lisse[14]. » Pour Wright, c'est parce qu'il est surchargé de tels tarabiscots que l'intérieur idéal conserve toute sa lisseur apparente.

Le praticien fait mine de ne pas vouloir s'attarder outre mesure dans les méandres de ses impressions mais fait état, avec tout l'aplomb d'une suffisance toujours risible, de ses convictions morales et esthétiques, lesquelles lient le bien et le beau, l'usage et l'éthique, de manière inextricable. Il reprend en cela pour mieux la distordre la tradition du « bien user des Anciens », un savoir-faire qui est avant tout un savoir-vivre, une manière de « préserver l'habitation », comme le rappelle Benoît Goetz[15]. Dans une œuvre qu'obsède la nature inhabitable de la maison comme du monde, les questions de décor et de décoration ne sont en rien superficielles. Les connexions inconscientes que Wright établit entre les objets de son indignation et l'étymologie ne rappellent pas seulement le lien entre hostis et hostilité déjà évoqué, mais aussi ce que les termes d'insolence et d'insolite peuvent partager. Goetz reprend à son compte l'étroite relation entre ces deux derniers vocables.

> La leçon de Lacoue-Labarthe est fidèle à la fois à Heidegger et à Freud : l'étrangeté est plus ancienne que la familiarité, et elle se maintient au cœur de toute familiarité. L'affirmation selon laquelle « l'essence de l'habitation est l'issue » est parfaitement insolite et insolent (au sens premier de ce terme), en ce qu'elle bouleverse justement notre conception habituelle de l'habiter[16].

---

[13] Benoît Goetz, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011, p. 149. Désormais Théorie des maisons.
[14] Hélène Cixous, Frédéric-Yves Jeannet, Rencontre terrestre, Paris, Galilée, 2005, p. 99.
[15] Goetz, Théorie des maisons, op. cit., p . 32.
[16] Ibid., p. 2.

L'étymologie du terme d'insolent, insolens, renvoie en effet à ce qui inusité, « inaccoutumé, » « insolite, sans mesure, excessif[17] ». Wright, épris des artifices dont il est persuadé qu'ils sont le fondement de la morale, n'a guère l'habitude des agencements sociaux et décoratifs autres que flatteurs, dénués des aspérités désagréables à sa sensibilité. Le raffinement féminin dont il raffole doit être doux au regard comme au toucher, et Mrs Jones persiste dans son comportement offensif à l'image de son décor.

> I sat myself down timidly upon a chair covered over with orange peacocks and found at my elbow a shivering creation composed entirely of wire and bright metals; as I breathed this airy creature moved and fluttered, swung half around and back, and continued pendulum[…] I had hoped briefly that there might be a spot in it for a man to lay his pipe, but no: the ashtray was a hand, reaching out avariciously as though to snatch away my pipe- and indeed, my pouch and matches, too- in its porcelain grasp, and I thought, again in wonder, of how everything in this house seemed to have an air of seizing at a person, and I put my pipe away. It is a fine pipe, and I should hate to have it taken from me, but I had then perforce to accept a cigarette from Miss Jones and allow her to light it for me (Nest 194-195).

Wright, dépossédé de tous ses moyens, y compris celui de fumer son propre tabac dans sa propre pipe, s'incline momentanément devant la supériorité physique de la demeure de Morgen Jones, animée d'une volonté qui lui est propre. Son hôtesse, la sculpture, la maison, forment un seul et même corps dont les mains peuvent se saisir de Wright et de ses articles de fumeur à tout moment. Certes, les circonstances dans lesquelles le condamné à mort dans « The Pit and the Pendulum » d'Edgar Poe[18], sont sans commune mesure avec le malaise amusant qui paralyse la proie de Morgen Jones et de son décor, mais le mobile qui persiste dans son état de « pendule, » ce dispositif aérien que Wright décrit comme doué d'une vie propre, n'est pas sans évoquer le couperet mouvant dont le narrateur de la nouvelle de Poe est la cible. Dans Nest, c'est l'inquisiteur lui-même qui se retrouve dans la cellule horrifique, entouré, surplombé par les pièges posés par la propriétaire des lieux.

---

[17] Le Littré indique aussi les sens d'« inaccoutumé », d' « excessif, » et d'« insolent ».
[18] Edgar Poe, « The Pit and the Pendulum » (1842), Tales of Mystery and Imagination, Everyman Paperback Classics, 1993.

2. Le dédoublement de l'écrivain amateur

La folie dont le salon inhospitalier de Morgen Jones est l'arène et le caractère insolite des assauts esthétiques que subit le Dr Wright ne sont en réalité qu'un supplément de préparation au combat contre la folie familiale dont Elizabeth Richmond fait les frais en se subdivisant en quatre personnalités. Au salon inhabitable correspondent la tante et la nièce, toutes deux en proie au désordre moral et psychique que leur demeure met en scène. La vérité à découvrir est de nature dramatique, puisque le secret enfoui dans les archives de la mémoire d'Elizabeth est celui du matricide dont elle est responsable, mais la gravité du traumatisme fera l'objet de réminiscences et de confessions burlesques. La fatuité de Wright transparaît à maintes reprises dans son journal de bord, et comme le fera remarquer le diablotin Betsy, R3, c'est-à-dire la personnalité n°3, Wright est souvent apte à se leurrer et mérite pleinement son identité antonymique de « Wrong ». Betsy est en effet fort prompte à déceler l'imposture sous-jacente et provoque le médecin, dont elle sait qu'il trouve Elizabeth Richmond, « R1, » trop terne à son goût, et qu'il préfère sa personnalité « Miss R. » c'est-à-dire « R2, » son idéal de jeune femme à la fois séduisante et convenable.

> And she screwed up her face up into a dreadful parody of Miss R.'s usual vacant expression. […]
> « Then, » I asked her, « who are you? »
> « I am myself, doctor dear, as you will soon find out. And who, do you suppose, are you? »
> « I am Doctor Wright, » I said, somewhat stiffly.
> « No, » she said, shaking her head and grinning at me from under her hands, « I believe you are an imposter. I believe you are Doctor Wrong » (Nest 64).

R3, c'est-à-dire Betsy, décèle ce qui au sein du familier contribue à rendre la réalité inhospitalière. Elle mime la parodie à l'œuvre, grimace et masque de ses mains le visage qu'elle caricature pour renverser jusqu'au sens évident du nom de Wright, et incarner la version grotesque de la réalité qu'il s'acharne à ne pas percevoir. Wright-

Wrong dénoncera les communications griffonnées, des billets de « ventriloquie écrite » que l'effrontée lui remettra pendant les séances d'hypnose, non seulement parce que ces variantes manuscrites du décor sauvage de Morgen Jones lui fourniront une preuve indéniable de folie, mais parce qu'ils vont à l'encontre des bienséances de la calligraphie et de la langue (Nest 38). Le mépris désinvolte envers des formes d'expression dénuées des artifices que Wright affectionne lui cache la véritable nature de son journal de bord clinique, version ampoulée d'une autre manière de « ventriloquie ». La langue qu'emploie Wright ne fait que refléter l'éducation qui l'a façonné comme le marionnettiste fabrique et anime ses créatures. La mission dont Wright s'honore lui confère un rôle dont il découvre peu à peu la nature troublante, présentée avec l'innocence perverse d'un narrateur inconscient de sa drôlerie. Ainsi, la responsabilité qui lui incombe est bientôt décrite en termes où la forfanterie et la candeur se disputent la place d'honneur. Wright n'ose écrire son propre roman à sensation, puisque de son propre aveu il trouve répugnants les aventuriers de l'inconscient, « […] your namby-pamby modern doctors, with all kinds of names for nothing, and all kinds of cures for ailments that don't exist, and none of them able to look at a patient in the eye for shame. » (Nest 37) Il lui faudra bien faire des analogies désobligeantes, et comparer son travail d'investigation à une besogne immonde et par conséquent irrésistible, même lorsqu'il ne s'agit que d'observer un état de léthargie : « the artificial state of stupidity in which (Miss R.) had been living for so many years » (Nest 109).

Le maniérisme obsolète que le personnage de Wright représente est une scène d'écriture tout aussi surchargée d'effets décoratifs que de perfection illusoire. L'idéal angélique louangé dans le poème victorien ne déparerait pas parmi les idoles mentales de Wright, pour qui Morgen Jones incarne une féminité antipodique. De plus, son attention obsessionnelle à l'étiquette le confine à son insu dans un rôle comique, dans lequel il ressemble aux personnages du berger et du clown dans The *Winter's Tale*, promus au rang inespéré des heureux « aristocrates » (« gentleman born[19] »). Le vernis littéraire dont cet amateur de Thackeray fait usage dans son carnet de bord clinique compte parmi les accessoires indispensables à son hypocrisie inconsciente et à son conformisme zélé.

[19] William Shakespeare, *The Winter's Tale* (1623), V. 2., The Late Romances, ed. David Bennington, New York, Bantam Books, 1988, p. 453.

L'entrée dans le simulacre telle que Wright l'effectue l'oblige à laisser momentanément derrière lui une pièce autrement plus confortable pour lui. Pour conserver son intégrité, inconscient des processus de défense mis en place par sa propre vulnérabilité au contact de sa patiente et de sa tante, le Dr Wright trouve refuge dans un style de décor tout à la fois physique et littéraire, tout en préciosités charmantes et en soieries.

> I do not mean to say merely that Miss Jones's house was ugly; to my mind it was hideous. It had been freely embellished outside with many of the small details which so depress a lover of the classic in architecture […] Miss Jones was, I should think, an accurate heir of the designer of the house, for she had assumed its aesthetic education in much the same state of mind as must have fired the dream which first envisaged those turrets […] (And, before Madam approaches me with a fire in her eye and a swatch of turkey-red in her fingers, Let me hasten to admit that I, a peace-loving man, spend my leisure hours in a room executed by a woman's taste: my late wife, whose silken dreams were luckily limited by her means; I am still, however, in undisputed possession of my own worn leathery old chair, sir, are you ?) (Nest 192-193 Parenthèses originales)

Le dédain professé contre les emprunts à l'architecture gothique, la comparaison entre les rêves architecturaux les plus effrénés, ce qu'ils peuvent « envisager » comme monstruosités, et les « rêveries soyeuses » des épouses semblables à celles qui peuplent les romans du XIX^{e} siècle que Wright apprécie par-dessus tout, symbolisent une incompatibilité absolue que Haunting développera jusqu'à sa conclusion fatale. L'usage des parenthèses qui mettent au premier plan ce que la narration souhaite garder dans les coulisses, ainsi que des interpellations à des lecteurs-interlocuteurs belliqueux caractérise les écrits de Victor Wright. Les connotations morbides des termes (« executed », « late wife » Nest 37) qu'emploie le médecin sont d'autant plus révélatrices qu'il proteste de sa bonne foi, se déclare partisan de la paix et qu'il associe dès les premières pages de ses écrits son honnêteté de médecin et d'homme au fait que ses patients meurent au fur et à mesure : « […] another of [my] little jokes […] » (Nest 38). Les connotations que l'on peut rattacher au prénom de « Morgen » hésitent entre la mort, avec la phonie « morgue » que tout lecteur de langue anglaise repère grâce au titre de la célèbre nouvelle de Poe, « The

Murders in the Rue Morgue[20]» et ce que laissent affleurer l'anglais et l'allemand, le matin, avec ce que cette renaissance du jour implique. Victor Wright doit conquérir une place dans le monde de fièvre décorative dont Morgen Jones est l'héritière, et c'est un défi qu'il adresse à son interlocuteur masculin, « sir, » avec une insistance puérile sur son « undisputed » règne de propriétaire sur ses propres meubles. Dans les contextes respectifs du roman et du journal de Wright, le prénom de « Victor » que le médecin partage avec le Dr Frankenstein, auquel il se compare d'ailleurs à deux reprises, est intimement lié à une victoire à remporter, un conflit où les questions de représentation et d'ornementation débouchent sur d'autres scènes[21]. L'irritation qu'induit la hideur de la maîtresse de maison et de son habitation n'est pas uniquement intérieure, elle est aussi épidermique, elle le hérisse. La racine de l'adjectif « hideux » indique la parenté entre ce qui inspire l'horreur et la frayeur et ce que le latin classique donne comme hispidocus, hérissé. De plus, la monstruosité de Morgen Jones et de son décor est dupliquée dans la référence au monde de Frankenstein, le créateur d'un monstre littéralement inenvisageable. Les scènes dressées en marge de ce qui est représenté montrent les processus de bricolage à l'œuvre dans le décor du Dr Wright, assis au beau milieu de son propre salon dans son fauteuil dont nul ne saurait lui saurait lui disputer l'exclusive propriété, cette stabilité dans l'habitable aux antipodes de l'univers de Miss Jones. Morgen Jones remet en question les talents littéraires du médecin.

> I dare not, in my capacity as writer, essay an attempt at describing Miss Jones or the house in which she lived with her niece. My feelings with regards to Miss Jones are, I fear, too strongly tinged with prejudice to enable me to picture her with absolute accuracy, and, as for her house, I thought it an abomination. Let me only say, then that I regard Miss Jones as a singularly unattractive woman, heavy-set and overbearing, with a loud laugh and a gaudy taste in clothes, as much unlike the prettier aspects of her niece as could be conceived […] (Nest 192)

À son identité ordinaire de Victor Wright, indicatrice d'un double triomphe, le narrateur adjoint un titre de noblesse dans un aparté exalté situé entre des parenthèses faussement modestes. Lorsque sa patiente accepte enfin de se laisser hypnotiser, il

[20] Edgar Alan Poe, 1841, Tales of Mystery and Imagination, op. cit.
[21] « [...] I had made a monster and turned it loose upon the world [...] », Nest, p. 211.
« […] like a Frankenstein with all the materials for a monster ready at hand […], » Nest, p. 160.

s'exclame : « I bowed politely, as befits a gentleman whose offers have been civilly rejected (Victor Wright, Marquis of Steyne !) » (Nest 45 Parenthèses originales). La référence au personnage de Vanity Fair complique plutôt qu'elle n'éclaire les illusions que Wright entretient à son propre égard et qu'il tente de faire partager à ses hypothétiques lecteurs. Outre le sous-entendu que le nom de « Steyne » ne manque pas de suggérer, l'allusion à quelque tache, à quelque souillure commodément travestie sous une orthographe différente et qu'un titre de Lord ennoblit, la narration signale les degrés de théâtralité et de tromperie tels que les mesurent les deux personnages fictifs. Dans le roman de Thackeray, dont le titre emprunté à The *Pilgrim's Progress*, l'allégorie de Bunyan[22], pourrait fort bien convenir au récit du Dr Wright, Lord Steyne exprime sa franche admiration pour Becky Sharpe.

> « What an accomplished little devil it is! thought he. « What a splendid actress and manager! She had almost got a second supply out of me the other day, with her coaxing ways. She beats all the women I have ever seen in the course of my well-spent life. They are babies compared to her. I am a greenhorn myself, and a fool in her hands-an old fool. She is unsurpassable in lies. » His lordship's admiration for Becky rose immeasurably at this proof of her cleverness[23].

Le Dr Wright convoque Lord Steyne, persuadé qu'ils sont le miroir l'un de l'autre, ce que l'adjectif « unsurpassable » pourrait laisser entendre ; il s'applique à la rouée Becky mais serait parfait sous la plume du médecin pour décrire le caractère hyperbolique de Morgen Jones, dont le décor ni la personne ne sont comparables à rien.

Les salons d'autrefois dont Wright est nostalgique sont ceux des grandes demeures d'un monde romanesque habitable, et la familiarité avec Thackeray est revendiquée chaque fois que Morgen Jones et ses délits décoratifs menacent l'ordre idéal. Wright affectionne ce monde fictif et révolu dont il est un des « habitants, » mais confond encore une fois le décor, l'écrin et l'essence, les apparences et ce qu'elles recouvrent.

---

[22] John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (From This World to That Which is to Come ; Delivered Under the Similitude of a Dream), (1678), Penguin Classics, 1993.
[23] William Makepeace Thackeray, Vanity Fair, (1847), London, Daily Express Publications, 1933, p. 472. (Chapitre LII)

> I need not further detail for the impatient reader (you are patient, sir? Then you and I are left behind, inhabitants of a slower and more leisurely time, when we were not restless with an author for his painstaking efforts to entertain us, and demanded paragraphs of rich and rewarding meditation, and loved our books for the leather and the weight; we are forgotten, sir, you and I, and must take our contemplation in secret, as some take opium and some count their gold)- I need not further trouble the reader, then, with a meticulous account of the progress which I made in persuading Miss R. to permit hypnosis […] (Nest 47)

Double du médecin ou simple lecteur, le mystérieux interlocuteur que Wright associe à ses lamentations est invité à suivre son exemple. Comme il en a l'habitude, Wright place son propre personnage au centre d'une installation susceptible de mettre en valeur ses vertus imaginaires. Le cuir des pesants volumes qu'il manie avec délectation, les livres qui lui procurent une jouissance d'avare ou d'opiomane, sont avant toute chose des ornements plaisants à contempler, de simples accessoires de mise en scène narcissique.

L'organisation spatiale de la librairie dans laquelle se déroule « Seven Types of Ambiguity » reproduit la dualité établie entre l'époque où la lecture était réservée aux grandes œuvres et l'impatience contemporaine telle que la décrit Wright. Le rez-de-chaussée est réservé au chaland impatient attiré par les livres faciles à gros tirage et les livres d'art que le regard perçoit d'abord comme simple objet de décoration, le sous-sol aux connaisseurs. Cette forme d'« ontologie scalaire », pour emprunter cette expression à Benoît Goetz[24], répond aux variations de l'architectonique psychique de Wright, dont les écrits reflètent l'enjeu drolatique des dispositifs d'habitation réels et métaphoriques qui par commodité font l'économie des ambiguïtés à repérer. La lecture dont Wright veut se contenter n'est pas du même type que celle du critique littéraire, William Empson dans le cas qui nous occupe, car son objet n'est pas le dévoilement des complexités ni leur explication, même lorsque le médecin se targue de son excellence scientifique.

L'intertextualité qui innerve l'œuvre de Jackson, écrit Hattenhauer[25], l'indécidabilité des univers qu'elle contient, lui confèrent une singularité qui ne se laisse pas volontiers attraper dans les rets des définitions commodes. Grâce aux

[24] Goetz, Théorie des maisons, op. cit., p. 57.
[25] Hattenhauer, Jackson*'s American Gothic, op. cit.,* p. 172.

tropes gothiques, l'écrivain peut faire usage de ce que Hattenhauer appelle la « bicaméralité » du récit parodique dans Haunting. Selon lui, Haunting s'articule autour de deux textes, « the manifest text (a parody of the Gothic ghost story) referring to the latent text (a parody of that manifest text that replaces it with a Gothic allegory of the uncanny)[26] ». Hattenhaeur reprend la distinction que Freud opère entre les strates du rêve et que le travail analytique déchiffre par la mise au jour des sens occultés par le contenu manifeste. Dans Nest, le caractère bicaméral apparaît de façon littérale, avec deux textes narratifs, deux salons, deux représentations iconographiques, en somme deux contenus oniriques.

Le caractère excentrique et belliqueux de Miss Morgen Jones se reflète dans sa conception des Arts Décoratifs, et pour cette femme que Wright ne qualifie pas ouvertement de « unladylike, » le décor dans lequel elle vit ainsi que sa propre personne constitue une déclaration de guerre identitaire. À l'inverse de ses manies décoratives, l'aspect physique de Miss Jones ne fait pas l'objet de descriptions précises sous la plume de Wright, mais l'autre voix narrative de Nest livre un portrait sans ambiguïté.

> Although Aunt Morgen was the type of woman freely described as « masculine, » if she had been a man she would have cut a very poor figure indeed. If she had been a man she would have been middle-sized, weak-jawed, shifty-eyed, and clumsy; fortunately, having been born not a man, had turned out a woman, and had of necessity adopted from adolescence (with what grief, perhaps, and frantic railings against the iniquities of fate, which made her sister lovely) the personality of the gruff, loud-voiced woman so invariably described as «masculine». (Nest 12-13)

Certes, Morgen Jones ne semble pas aussi spectaculaire que Hulga et sa jambe de bois, le personnage de Flannery O'Connor, dont le nom d'adoption évoque à Mrs Hopewell, sa propre mère, une sorte de machine monstrueuse (« the broad blank hull of a battleship[27]») mais sa personne manque de grâce, et incarne une inquiétante indécidabilité. Wright transpose cette sémantique guerrière dans le domaine de la décoration afin de ne pas s'attarder plus que nécessaire sur les attributs physiques de son adversaire, dont la nature lui paraît formidable, dans l'acception originelle du

---

[26] Hattenhaueur, Jackson*'s American Gothic, op. cit.,* p. 173.
[27] Flannery O' Connor, « Good Country People » (1971), The Complete Stories, London, Faber and Faber, 1990, p. 274.

terme. Il se sent davantage à son aise dans le domaine de la féminité stéréotypée, dont il pense être à même d'interpréter les signes et le décor dans lequel évoluent ces icônes de raffinement. Il emprunte ses modèles à des époques révolues dont les magazines féminins livrent des versions nouvelles au gré des ans, et perpétue ainsi une forme de tyrannie sociale mensongère à laquelle Jackson elle-même a contribué, parfois à son corps défendant. À ses éditeurs soucieux de corser la réputation de leur auteur, elle écrit : « I am tired of writing dainty little biographical things that pretend I am a trim little housewife in a Mother Hubbard stirring up appetizing messes over a wood stove[28] ». Elle apporte une touche finale dont elle sait pourtant qu'elle présente un risque au moins égal à celui qu'elle encourt lorsqu'elle publie des chroniques familiales ou participe d'une façon ou d'une autre à la fabrication collective du mythe de la femme au foyer, celle de l'amateur en sorcellerie. La coprésence de ces clichés mérite plus ample examen. La parfaite femme au foyer dont l'héroïsme domestique est prôné comme valeur dans les magazines féminins figure ici dans une vignette de Mother Hubbard, personnage de comptine enfantine dont les aventures comiques invalident l'exemplarité. De même que le vertige décoratif propre au salon de Morgen Jones et les opérations arithmétiques de la comptine du nid d'oiseaux, la figure folklorique offre des zones d'hospitalité ni plus ni moins vivables que les assignations à domicile du réel. La figure de la sorcière revient comme un palimpseste pictural ou scripturaire dont certaines fractions affleureraient à la surface des personnages, parfois sous la forme d'un nom, comme celui d'Elizabeth Style dans la nouvelle « Elizabeth ». L'héroïne jauge son logement à l'aune de la valeur iconique des magazines de décoration comme Mademoiselle[29]. Leurs photographies exhibent une correspondance parfaite entre la femme et son écrin, les agréments secrets qui garantissent le bonheur esthétique et moral des habitants fictifs comme celui des lecteurs admiratifs. Dans Nest, Elizabeth Richmond, en vérité l'enveloppe anodine qui contient les avatars, ne peut prétendre avoir le moindre style. La

[28] Bernice M. Murphy, « Introduction, » in Bernice M. Murphy ed., Shirley Jackson : Essays on the Literay Legacy, Jefferson, North Carolina, 2005, p. 13. Désormais Jackson : Literary Legacy. Murphy cite Oppenheimer, Private Demons, p. 139. L'information est reprise par Paul N. Reinsch, A Critical Bibliography of Shirley Jackson, American Writer (1919-1965) : Reviews, Criticism, Adaptations, The Edwin Mellen Press, New York, Studies in American Literature, Vol. 5, 2001, p. 11.

[29] Le regret est cependant fugace et teinté d'ironie.
« Elizabeth », Lottery, p. 120. Si l'onomastique se veut peut-être quelque peu caricaturale dans ce cas précis, une dénommée Elizabeth Style, accusée de sorcellerie, apparaît dans les chroniques de Joseph Glanvill, lesquelles sont citées dans Lottery, L'ouvrage est divisé en trois parties, chacune, à l'exception de la première, étant précédée d'un long extrait de Saducismus Triumphatus : Or, Full and Plain Evidence Concerning Witches and Apparitions, publié en 1681, un an après la mort de Glanvill.

première entrevue avec Wright est décrite en ces termes, quelques lignes après un aparté littéraire à propos de Thackeray et de son Esmond.

> Young women who fancy « character-reading » or « fortune-telling » might have thought her shy. Colorless was a word that came to my mind when I looked at her. […] altogether, if I may be permitted a term which has got sadly out of use, thought Miss R. a gentlewoman. Her gown was suitable for her age and position; dark, neatly made and not at all stylish, perhaps even- although I liked it, I recall— a bit prim (Nest 38-39).

Sa patiente lui semble dénuée de la vitalité chromatique et de la surnature qui caractérisent sa tante et son foyer ; elle n'est susceptible de menacer ni de privation annoncée par le préfixe « un, » ni de surabondance non moins inquiétante par le biais de « over, » et sa robe est à son image : « not at all stylish » (Nest 43).

Si Elizabeth Richmond trahit malgré elle la détresse que lui causent ses maux, c'est à la manière d'une bête (« there was in her eyes the mute appeal of an animal » Nest 43), une comparaison que Wright s'empresse avec maladresse de rendre acceptable aux yeux de ses lecteurs. Une longue parenthèse lui permet d'affirmer qu'une telle comparaison n'est en rien insultante, malgré quelques réserves : « […] and I am an animal lover ; […] indeed, […] [I have] seen many dogs more intelligent and aware than Miss R. seemed then …» (Nest 43). Non seulement la jeune femme appartient à une sous espèce canine, mais il lui manque également l'éclat délicat qu'il trouvera chez R2, la seconde personnalité d'Elizabeth, « […]agreeably surprised at her appearance of pleasant, intelligent comeliness […]marvelling at the relaxation in her face, which for the first time seemed to me pretty […] » (Nest 48). Le supplément décoratif qu'il peut admirer sur le second visage de sa patiente lui convient, il reçoit la surprise de cette joliesse comme il est heureux d'être reçu par elle. La gratification offerte par cette acceptation mutuelle est très précisément ce que lui a refusé le salon de Morgen Jones, un style adéquat propre à la contemplation paisible. Le Dr Wright, attaché aux vertus les plus surannées de la domesticité féminine, est violemment ébranlé par sa rencontre avec un être qui incarne l'opposé de la docilité ; il aurait sans doute préféré que Miss Jones se soit préparée à l'accueillir comme l'eût fait toute parfaite maîtresse de maison dans un roman convenable.

3. La dictature du décor

Pour la mère d'Edith Wharton, il était impensable que le stéréotype du salon impeccable soit jamais remis en question, comme le montre Elaine Showalter dans son ouvrage A Jury of Her Peers[30]. Showalter consacre à Edith Wharton et à son intérêt ambivalent pour la décoration intérieure des pages éclairantes. Elle y montre que pour l'écrivain, le goût obsessionnel de l'encombrement ornemental domestique est intimement lié au culte de la féminité virginale.

> Wharton first attempted writing when she was eleven years old. Her fledgling novel began: «Oh, how do you do, Mrs Brown? … If only I had known you were going to call I should have tidied up the drawing room. » When she offered it to her mother the response was chilly and withering: « Drawing rooms are always tidy. » All the seeds of Wharton's work and psyche are contained herein-her fascination with the ethnography of upper-class societies from Old New York to the Parisian faubourg, and her obsession with interior décor and its suggestive symbolism of the pristine female body[31].

L'association des idéaux de pureté décorative et d'innocence féminine s'avère étouffante, et Wharton s'attache tout au long de son œuvre à dévoiler la frivolité ravageuse de telles mises en scène. L'enjeu vital concerne les femmes en premier lieu, simples actrices en ces lieux de mascarades, dont le pouvoir destructeur ne faisait aucun doute pour Wharton. Pour l'écrivain, a « frivolous society can assume dramatic significance […] through what its frivolity destroys: a woman's life,» explique Elizabeth Simmon[32].

Wright ne perçoit nullement ce simulacre comme néfaste, car pour cet apprenti écrivain fictif seule la pure représentation peut garantir l'authenticité de l'accueil féminin. Il prône le maintien d'un culte dont Jackson fait une caricature d'autant plus cinglante qu'elle se place dans le contexte sensément tragique de la folie. En cela, Jackson se place dans la lignée d'écrivains comme Virginia Woolf, qui dès 1931, appelle de ses vœux la mort de « l'ange du foyer », dont la sainteté mièvre est un modèle sacrificiel pour les Victoriens depuis la publication du poème de Coventry

[30] Showalter, A Jury of Her Peers, op. cit., p. 273.
[31] Ibid., p. 273.
[32] Ibid., p. 276

Patmore en 1854. Le dithyrambe de l'épouse victorienne ne lui laisse guère d'autre vocation que celle de se jeter à corps perdu dans sa tâche.

> Man must be pleased; but him to please
> Is Woman's pleasure.
> Down the gulf of his condoled necessities
> She casts her best, she flings herself[33].

Dans Nest, la distribution des rôles inverse les pôles. L'ange de la maison est un démon polymorphe, réparti en instances contrariantes telles que la maîtresse de maison peu accueillante, son double africain sculpté, et une patiente divisée en quatre personnalités, chacune susceptible de s'emparer du Dr Wright, de se jeter sur lui ou de l'acculer dans un état de perplexité qui lui était inconnu jusqu'alors.

Pour Virginia Woolf comme pour Wharton, le choix entre ces deux espaces incompatibles que sont le foyer et l'écriture est la condition requise pour accéder à la littérature.

> Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. For, as I found, directly I put pen to paper, you cannot review even a novel without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. And all these questions, according to the Angel of the House, cannot be dealt with freely and openly by women, they must charm, they must conciliate, they must-to put it bluntly- tell lies if they are to succeed[34].

Avec la création de son anti-héroïne Lily Bart, Wharton prône la destruction de la « parfaite lady », sa valence toxique outre-Atlantique, et ouvre une perspective hors du « sanctuaire » qui permet à celle qui serait demeurée prisonnière d'une forme d'art stérile de devenir écrivain. Pour Wharton, rappelle Elaine Showalter, « the death of the Perfect Lady was also the death of the Lady Novelist[35] ». Lors de la « garden party » de Pepper Street qui se terminera dans le drame avec la disparition de Caroline Desmond, Miss Fielding, qui se doit de conserver sa reputation intacte, illustre cette dichotomie comique : « She had a non-intoxicating-cup, which she

[33] Coventry Patmore, The Angel of the House (1854), London and Cambridge, Macmillan, 1863, p. 109.
[34] Virginia Woolf, « Professions for Women », The Death of the Moth and Other Essays, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1942, p. 238.
[35] Showalter, A Jury of Her Peers, p. 272-273.

thought was intoxicating, held in her lap in her best teacup manner […] » (Road 167). Miss Fielding, dont le nom de famille désigne des affinités avec le XVIII[e] siècle que Jackson explicite dans les rares textes qu'elle consacre à son travail d'écrivain, personnifie les valeurs surannées abandonnées de longue date par des femmes comme Morgen Jones dans Nest. Si Miss Fielding partage avec la majorité des personnages de Road la sémiotique de la pureté féminine, Miss Jones ne craint pas de déroger aux règles de la bienséance.

> Stamping, Morgen made for the kitchen and came back with the brandy bottle. « Eleven o'clock in the morning or not eleven o'clock in the morning, Morgen is going to have a big full intoxicating glass of brandy and I defy the pack of you to stop me » (Nest).

Le contexte, une scène de règlement de comptes entre Morgen Jones et sa nièce en état de démultiplication incontrôlable, rend plus cocasse encore l'incongruité de l'ensemble, où chaque élément se trouve malmené. Le défi lancé (« I defy the pack of you to stop me » (Nest) s'adresse tout autant à Elizabeth Richmond qu'à la radicale étrangeté des états psychiques et leur mise en scène, mettant en cause le bien-fondé de toutes les institutions sociales. Chez Miss Fielding, le souci des apparences ne fait qu'ajouter un peu plus de confusion entre le contenant et le contenu, l'être et la gestuelle, la sobriété souhaitable et l'ivresse coupable. Pour Morgen Jones, l'aliénation est un jeu de dupes similaire à la guerre des apparences qu'elle livre sans vergogne, mais pour Frances Halloran dans Sundial le décorum permet de sauver les apparences dans les pires moments d'épreuve. Au sortir d'une expérience hallucinatoire dans un labyrinthe végétal où le spectre de son père lui intime l'ordre de sauver la propriété et ses occupants de l'apocalypse approchante, Frances Halloran songe avant tout à l'impression qu'elle pourrait produire pour autrui.

> I must control myself. [She] forced herself to sit up primly on the edge of the marble bench, repressing firmly the nausea she felt at its warm pressure, and she smoothed the black linen of her dress across her lap, and tucked in her hair, which had somehow come loose, and crossed her ankles decently, and took the black-edged handkerchief from her bosom and dried her eyes and wiped away the dampness and

> grime from her face. Now, she thought; I may go mad, but at least I look like a lady (Sundial 29)

Les signes que donne à lire la tenue vestimentaire en particulier font office de révélateurs, aussi doivent-ils être soumis à un type de soin singulier. Une fois encore, la confusion entre la surface et la nature essentielle de ce qu'elle recouvre est opérée à des fins comiques. De même que le personnage de la grand-mère dans « A Good Man is Hard to Find », de Flannery O'Connor, Frances Halloran est convaincue qu'elle ne doit à aucun moment perdre sa dignité de femme convenable. Dans la nouvelle, la vieille dame en question se flatte d'être habillée de manière exquise même lors d'une excursion en automobile avec sa famille, et se réjouit à la pensée qu'en cas d'accident mortel, elle offrira à la vue de tout le spectacle du corps sans vie d'une authentique « lady ».

> The children's mother still had on slacks and still had her head tied up in a green kerchief, but the grand-mother had on a navy-blue straw sailor hat with a bunch of white violets on the brim and a trimmed navy-blue dress with a small white dot in the print. Her collar and cuffs were white organdy with lace and at her neckline she had pinned a purple spray of cloth violets containing a sachet. In case of an accident, anyone seeing her dead on the highway would know at once that she was a lady[36].

L'ironie macabre du sort qui lui est réservé accentue l'aspect dérisoire de cette fidélité aux apparats ; l'acte sauvage qui éradique la vieille dame et toute sa famille place côte à côte une coquetterie mise en abyme dans un temps de folie et de mort et une quête eschatologique sans consolation immédiate. Le souhait de la grand-mère est exaucé à la manière d'un châtiment, et son meurtrier, le « Misfit », défigure par sa présence le tableau qu'elle avait espéré offrir. Deux représentations antagoniques se conjoignent pour former une image hideuse, celle d'un cadavre apprêté dans l'imagination d'un personnage prisonnier de ses rêveries d'un monde tout aussi mensonger que révolu, et celui qu'abandonne dans un fossé un marginal qui incarne le mal ontologique, une poupée sanglante et disloquée : « […] [She] half sat and half

[36] Flannery O' Connor, « A Good Man is Hard to Find, » (1953), The Complete Stories of Flannery *O'Connor*, op. cit., p. 129.

lay in a puddle of blood with her legs crossed under her like a child's and her face smiling up at the cloudless sky[37]».

Si la vertu législative de la tenue n'est pas mise à mal de façon aussi sanguinaire chez Jackson, le décorum féminin, ses afféteries et le décor adéquat dans lequel il doit être figurer sont les prémisses de psychomachies dont la nature comique est la première caractéristique perceptible. Avant d'opposer Wright à ses supposés ennemis, la psychomachie jette d'abord dans un corps à corps furieux le représentant des belles lettres et l'intrépide explorateur de l'inconscient, l'émule de Thackeray et Joseph Breuer.

Situé entre le rapport scientifique et le journal intime d'une relation analytique, le récit de Wright place le lecteur devant une scène à double fond où les affrontements peuvent avoir lieu à l'insu même du narrateur. La nature scientifique dont les écrits de Wright cherchent à s'enorgueillir est sans cesse minée par ce que le décorum littéraire ne peut réprimer longtemps, les mouvements contraires de plusieurs univers psychiques amenés à entrer en collision. Une analyse plus détaillée des liens étymologiques entre les termes de « simulacre » et de « spectre » s'impose afin de mettre en lumière les agencements inconscients chez un personnage persuadé d'être omniscient.

L'étymologie relie les termes de « simulacre » et de « spectre », puisque le latin classique simulacrum renvoie non seulement à représentation, idole, image, portrait, statue, mais aussi à fantôme, ombre, apparence. Par extension, le terme grec eidôlon, l'image, ouvre-lui aussi un champ d'interprétation fort riche. Dans le Vocabulaire européen des philosophies[38], Gérard Simon rappelle que si « le français image est calqué sur le latin imago, » « ce dernier terme ne transcrit lui-même qu'assez pauvrement les multiples échos induits par le vocabulaire grec de l'image, qui avec eidôlon[ειδωλου], eikôn[εικωυ], phantasma[φαυταυωα], emphasis [εμφαυιυ], tupos[τυπου], etc. plus riche et beaucoup plus évocateur que le latin[39] ».

> Car cette richesse n'a rien de fortuit : loin d'être simple, l'image est par elle-même quelque chose de plural et

[37] O' Connor, «A Good Man is Hard to Find,», op. cit., p. 132.
[38] Barbara Cassin, (dir), Vocabulaire européen des philosophies, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004.
[39] Gérard Simon, in Vocabulaire européen, op. cit., p. 355-356.

> d'ambigu ; ce n'est ni une chose, ni un concept, mais « un visible qui donne à en voir un autre […][40]»

Ce « visible qui en donne à en voir un autre[41]» est précisément ce qui occupe et habite l'œuvre de Jackson ; dans Nest, l'humour transforme les visions auxquelles il ôte leur caractère perturbant.

L'image, spectrum, eidôlon, révèle ce que Wright, perçoit comme impropre à l'idéal féminin qu'il pose en modèle absolu, tout en étant fasciné par la femme monumentale que Miss Jones et son double statuaire incarnent de manière si insolente : « a lifesize […] figure of black wood, unclad (Nest 193). Le caractère primitif de la sculpture donne bientôt naissance à des visions surprenantes.

> Beyond the hall, the stairway, once certainly handsome and sweeping, was now utterly vulgarized by a series of paintings on the wall supporting it, which I am not willing to suppose the work of Miss Jones' own hand. I used to shudder when I remembered those paintings, and think of the many Misses Jones who must have come as brides, blushing and smiling beneath their veils, decked in the pearls which I am positive good Mr Jones hung about the necks of his daughters on their wedding days, down the staircase to pause and toss a bridal bouquet, and then I would try to picture a contemporary bride, perhaps our own Betsy, grinning like a jackanapes, turning under those unmaidenly paintings to hurl her flowers into the hall, where they would be caught, surely, by the black outstretched hand of the wooden figure below. (Nest 193-194)

Sur le fond d'un décor qui lui est odieux, Wright fait défiler des scènes qui trahissent l'ampleur de son hypocrite bienséance. Le décor s'anime pour mettre en scène l'irreprésentable vision d'une cérémonie nuptiale, lors de laquelle une impertinente créature simiesque et une sculpture en bois parodient la tradition du bouquet de la mariée qu'attrape au vol une heureuse demoiselle dans l'assistance. Les clichés surannés sont soumis à un traitement grotesque lors de cette scène à double fond. Betsy, incarnation d'une des facettes d'Elizabeth Richmond, lance un bouquet à une sculpture aussi nue que noire et qui s'anime soudain. Morgen Jones, maîtresse femme impressionnante, représente le contraire absolu de toutes les « Miss »

[40]Ibid., p. 356.
[41] Ibid., p. 356.

rougissantes et modestes qui peuplent l'imaginaire de Wright ; elle incarne l'essence même de l'inhabitable. La dualité scénique reproduit la fracture intérieure que Wright ressent au spectacle des tableaux accrochés ; diverses périodes de temps convergent pour produire une vision hallucinatoire composite, faite du présent de l'horreur visuelle que provoquent les œuvres douteuses et la scène déplaisante à se figurer de la noce presque contre nature, ainsi que d'un passé imaginaire avec feu Mr Jones et enfin de la répétition pénible de la remémoration du souvenir même de ces peintures. Le contexte du mariage en apparence impossible en raison de ses éléments par trop hétéroclites illustre le clivage comique auquel Wright reste aveugle. L'impossible noce souligne les frontières entre plusieurs mondes comme pour mieux signifier le divorce ontologique prononcé lors de l'entrée dans le salon de Miss Jones. La contemplation des scènes effectives ou fantasmagoriques est d'autant plus aliénante que les strates spatio-temporelles sont inextricables. Le montage photographique décrit dans cet extrait assemble les pièces éparses du mystère et, de manière paradoxale, le choc de l'aliénation ressentie en ces lieux que Wright juge abominables s'en trouve amorti.

La monstruosité du décor, de même que celles de Morgen Jones et de Betsy, lorsque cette dernière surgit à la surface et se substitue à Elizabeth, est exposée de façon à ne plus pouvoir dissimuler quelque autre piège imperceptible. En réalité, les facultés perceptives, le talent d'écrivain du médecin sont mis à rude épreuve, comme il doit l'avouer à son corps défendant. L'écran est doté ici d'une double fonction : il dissimule, mais il offre aussi une surface sur laquelle défilent des images surgies de l'inconscient, le spectacle joué sur une autre, ou plutôt sur l'autre, scène. Le dédoublement des espaces physiques et psychiques fait momentanément perdre pied au médecin, comme Hill House dans Haunting qui maltraite ses hôtes et les brinquebale comme à bord d'un vaisseau en pleine tempête. Ce lieu autre est un autre lieu, une coulisse, une autre demeure, un double : il est l'essence du fantastique. Jackson exploite volontiers les tropes de ce genre littéraire, qu'elle détourne parfois une seconde fois pour inviter le lecteur dans d'étranges salons où se côtoient le surnaturel et le merveilleux.

Dans son œuvre, les maîtresses de maison sont souvent animées d'une curiosité malveillante envers leurs voisines, leurs ordonnancements et leurs intérieurs, lesquels doivent se conformer à des lois en principe inviolables. Dans « The Very Strange

House Next Door[42] » (Ordinary) l'emménagement de ses nouveaux voisins est pour Addie Spinner un spectacle douloureux d'un point de vue moral.

> The moving van got to the house about eight in the morning. […] First, there were the chairs, all modern, with no proper legs and seats, and I always say that a woman who buys herself that flyaway kind of furniture has no proper feeling for her house for one thing, it's too easy to clean around those little thin legs; you can't get a floor well-swept without a lot of hard work. Then, she had a lot of low tables, you can always tell there's going to be a lot of drinking liquor going on in that house […] (« The Very Strange House Next Door » Ordinary 444).

Tour à tour pétrifiée et saisie d'agitation fébrile devant le spectacle réel et imaginaire qu'offre la maison des West, Addie Spinner incarne la loi et ce qui la mine en son essence même, ou bien plutôt son simulacre. Comme Wright, elle est attachée au décorum et aux protocoles de la bienséance parce qu'ils passent la bride aux sentiments illicites qui l'habitent. Le collier magique au cou de la vieille Samantha est une bride paradoxale, le signe double d'une appartenance et d'une libération qui prête à l'animal une seconde jeunesse dont la portée de chatons surnaturels est le signe fabuleux.

> One more thing. My cat, Samantha, had kittens. That may not surprise you, but it sure as judgment surprised me and Samantha, her being eleven years old and well past her kitten days, the old fool. (« Very Strange House » Ordinary 416)

La surprise esthétique dont Wright est la victime dans Nest est d'ordre biblique dans le récit d'Addie Spinner, la sentence d'un jugement dernier tout à la fois généreux et sévère, puisque l'alliance avec le merveilleux se voit récompensée et son refus châtié. Addie Spinner s'exclut elle-même du cercle enchanté, et lui préfère celui de l'enfermement, faisant preuve de l'imbécillité qu'elle attribue à la chatte gravide, ainsi qu'à Jane Dollar, « […] and it's my held opinion that [she] is going feeble in the mind. » (« Strange House, » Ordinary 403). Les « ragots » qu'elle ne veut pas colporter et dont elle ne veut surtout pas être l'objet ouvrent et referment son récit de manière ambiguë. À l'affirmation inaugurale (« I don't gossip. »

[42] Désormais « Very Strange House ».

« Strange House » Ordinary 403) correspond une conclusion faussement triomphante.

> Jane says there's something downright uncanny about those kittens, but then may never speak to her again in all my life. Jane would even gossip about cats, and gossip is one thing I simply cannot endure. (« Very Strange House » Ordinary 416)

Addie Spinner attribue à la commère ce qu'elle ne peut découvrir en elle-même, la perte des repères fiables que le passage de Mallie et de familier a occasionnée, l'indéniable présence des étranges chatons, et le risque encouru de se voir contaminée par cette cohabitation forcée. Parce que Wright préfère séjourner en des lieux à la familiarité apaisante, et utilise son interprétation chimérique de la raison pour bannir toute forme d'engouements modernes, il est semblable à la narratrice, qui dédaigne les bienfaits de l'imagination. Sous sa plume fictive, l'utilisation du terme « fancy » ne peut être indifférente. Dans Biographia Literaria, Coleridge[43] établit une distinction primordiale entre l'imagination, qu'il définit comme un mode essentiel :

> It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate ; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealise and unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead[44].

À cette faculté de l'esprit qui est l'imagination, qualité supérieure dont la fonction primaire est celle du génie poétique, Coleridge en oppose une autre, bien inférieure : « Fancy, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites [45] », écrit-il. Pour les tenants d'un réel réduit à sa dimension la plus sclérosante, il est impossible de comprendre, au sens propre du terme, le merveilleux.

> And there's no denying that the kittens ate bright yellow, with orange eyes, and much bigger than normal kittens have a right to be. (« Very Strange House » Ordinary 417)

---

[43] Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria (1817), and William Wordsworth, Prefaces and Essays on Poetry, ed. by Georges Sampson, Cambridge, Cambridge University Press, 1920, rpt. 2015, p. 177.
[44] Ibid., p. 177.
[45] Coleridge, Bigraphia Literaria., op. cit., p. 178.

Elle se retrouve prisonnière non seulement de la trame narrative des ragots que le village, tout à la fois fasciné et effaré par les petits de Samantha, continue de tisser à propos de fées et de leprechauns, mais aussi du récit muet que les chatons élaborent pendant qu'ils l'observent. À l'épuisement des ressources de la narration humaine correspond le silence de ces regards dont Addie Spinner affirme qu'ils rendent son séjour en sa propre maison inhabitable : « Sometimes I see them all watching me when I go around the kitchen, and it gives me a cold finger down my back. » (« Strange House » Ordinary 377)

À l'inverse de Wright qui remisera au grenier la sculpture une fois qu'il se sera approprié les lieux qu'il qualifiait d'inhabitable, et se persuadera ainsi qu'il s'est soustrait à l'observation de l'objet équivoque, fantastique en son essence même, inanimé et cependant animé, Addie Spinner est condamnée à vivre captive de ces regards orange, soumise à une surveillance anxiogène dans ce qu'elle pensait être le sanctuaire de sa cuisine. Les nombreux yeux de ces créatures qui paraissent n'en former plus qu'une, une sorte d'Argus démultiplié, sont d'autant plus fascinants qu'ils semblent impossibles à scruter en retour. Cette inquiétante sapience animale ne fera pas l'objet d'un conte de terreur comme « The Black Cat » d'Edgar Poe, où le narrateur persécuteur de chats est dénoncé par le hurlement de la bête emmurée par mégarde aux côtés du cadavre de l'épouse assassinée[46], mais le supplice d'Addie Spinner n'en est pas moins réel.

[46] Edgar A. Poe, «The Black Cat» (1843), The Complete Illustrated Stories and Poems, op. cit, p. 246.

Chapitre 2

Le meurtre fondateur ou le livre sanglant de l'histoire

1. Le temps du conte : « The Man in the Woods »

Avec « The Man in the Woods », Jackson s'aventure dans le genre littéraire du conte, comme elle le fait dans « Lord of the Castle » (Ordinary) ou encore dans « A Visit » (Along)[1]. Elle s'octroie ainsi la liberté de tailler dans le temps même un territoire mental anhistorique à première vue[2], et d'inviter le lecteur à emboîter le pas à des pèlerins emblématiques pour les suivre jusqu'au cœur de la forêt sauvage. L'anhistoricité de « The Man in the Woods » s'apparente d'abord à celle d'un genre narratif dont Vladimir Propp dégage les caractéristiques essentielles dans son ouvrage, Morphologie du conte[3]. Ce que Propp nomme « valeurs constantes » ou « changeantes », les « fonctions[4] » qu'accomplissent les personnages principaux et dont il estime qu'elles ne varient pas, s'applique aux contes merveilleux que le folkloriste russe étudie afin de distinguer les points communs, la structure que partagent ces récits de manière universelle. Bien que « The Man in the Woods » ne soit pas un conte que l'on peut ranger dans la catégorie du merveilleux, en raison d'une fin par trop ambigüe, Jackson fait usage de certains des traits propres aux contes impossibles à situer en un espace-temps précis, mais que l'influence de ses prédécesseurs place tout de même dans une tradition américaine. L'aventure de Christopher, qu'une mécanique aveugle met en route pour le mener vers sa destinée et la tâche qu'il doit accomplir, peut se lire aussi comme une épreuve spirituelle

[1]« Six A. M. Is the Hour » (Let Me) est un conte qui se veut fantastique dans la veine de Poe et de Hoffmann, dans lequel le sort du monde dépend d'une partie de cartes entre le diable et le personnage principal.

[2] Il est toutefois fait référence à des détails qui renvoient à un monde contemporain aisément identifiable : « Christopher aproached the house as he would any house, farmhouse, suburban home, or city apartment […] » (« The Man in the Wood » Let Me 175)

[3] Vladimir Propp, Morphologie du conte, (1928), traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, 1965, réé. Coll. « Points » 1970.

[4] Ibid., p. 29.

semblable à celle que traverse le jeune protagoniste du conte de Hawthorne, « Young Goodman Brown [5] ».

« The Man in the Woods » s'ouvre en marche, pour ainsi dire, avec les pas lourds de lassitude que Christopher, dont le prénom sémaphorique laisse entrevoir une mission divine, traîne comme un automate le long d'une route hostile, empruntée à un moment indéterminé dans le passé.

> Wearily, moving his feet because he had nothing else to do, Christopher went on down the road, hating the trees that moved slowly against his progress, hating the dust beneath his feet, hating the sky, hating this road, all roads, everywhere. He had been walking since morning, and all day before that, and the day before that, and days before that, back into the numberless line of walking days that dissolved, seemingly years ago, into the place he had left, once, before he started walking. (« The Man in the Woods » Let Me 173)

Ce pèlerinage commencé par-devers lui est tout de suite placé sous le signe d'une menace double, celle de la force centripète qui semble le happer vers une destination qu'il a d'autant moins choisie qu'il ne la connaît pas encore, et des arbres dont la présence obsédante et la sourde hostilité vont grandissant.

La forêt, annoncée par ces sentinelles antagoniques que sont les arbres qui semblent entraver le progrès de Christopher, est un espace inéluctable, que la croisée des chemins à sa lisière rend plus final encore, car le jeune homme est privé de choix.

> Christopher had come into the forest at a crossroads, turning onto the forest as though he had a choice, looking back once to see the other road, the one he had not chosen, going peacefully on through fields, in and out of towns, perhaps even coming to an end somewhere beyond Christopher's sight. (« Man in the Woods » Let Me 173)

Comme dans le poème de Robert Frost[6], c'est l'autre chemin, celui qui, non emprunté, s'enfonce dans un autre lieu, un autre temps que le voyageur a délaissés,

---

[5] Nathanael Hawthorne, « Young Goodman Brown, » (1837) *Hawthorne's Short Stories,* ed. by Newton Arvin, New York, Alfred. A. Knopf, 1946, rpt. Vintage Books,

[6] Robert Frost, « The Road Not Taken » (1916), Selected Poems of Robert Frost, introduction by Robert Graves, New York, Kolt, Rinehart and Winston, 1963, p. 71. Pour mémoire, voici la première strophe du poème :
Two Roads diverged in a yellow wood,

que Christopher contemple ainsi comme au-delà de toute vision humaine. Dans le conte de Jackson, le héros quitte le monde des hommes à jamais pour rejoindre celui de la selva oscura, lieu dantesque[7] bien sûr, mais aussi celui de la wilderness américaine, espace des révélations et de la perdition tout ensemble. Le jeune Goodman Brown se hâte, qui se rend à une mystérieuse convocation nocturne :

> He had taken a dreary road, darkened by all the gloomiest trees of the forest, which barely stood aside to let the narrow path creep through, and closed immediately behind […] His head being turned back, he passed a crook of the road, and, looking forward again, beheld the figure of a man, in grave and decent attire, seated at the foot of an old tree[8].

Cet homme, qui ressemble tant au jeune Goodman qu'ils pourraient être pris pour père et fils[9] est une figure diabolique, l'incarnation de l'hypocrisie puritaine qui prône la doctrine chrétienne le jour pour mieux en bafouer les préceptes la nuit venue. La vision de ses concitoyens de Salem battant ainsi sabbat dans les bois et la conversion au Mal qu'ils exigent de Goodman Brown et de Faith[10], son épouse soudainement apparue, est un moment d'horreur au bord d'un gouffre spirituel.

> « Welcome, » repeated the fiend worshippers, in one cry of despair and triumph.
> And there they [Young Goodman Brown and Faith] stood, the only pair, as it seemed, who were yet hesitating on the verge of wickedness in this dark world[11].

C'est à une autre sorte d'épouvantable baptême que Christopher, une fois arrivé à la maison de pierre nichée au cœur de la forêt, se voit convié malgré lui. Accompagné d'un chat noir, le jeune homme est accueilli par deux femmes vêtues de longues

---

And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down so far as I could
To where it bent in the undergrowth […]

[7] « Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, » Chant I, *L'Enfer*. La référence à Dante est renforcée un peu plus loin lorsqu'apparaît l'hôte de Christopher dans la forêt et qu'il est fait mention de son âge.
Dante, *L'Enfer* (1314), La Divine comédie, trad. de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, rééd. GF-Flammarion Bilingue, p. 24, vv 1-3.

[8] Hawthorne, « Young Goodman Brown », op. cit., p. 166.

[9] Ibid., p. 167.

[10] Le prénom de Faith symbolise le danger que court la véritable foi, soumise à rude épreuve en cette nuit que Goodman Brown a peut-être hallucinée.

[11] Ibid., p. 177.

robes vertes ceintes par de l'herbe tressée, puis par le maître des lieux, un homme dont il est spécifié qu'il se trouve « toward the end of middle age, » comme s'il se tenait sur la ligne de démarcation entre deux moments clés. Il est probable qu'il soit du même âge que la forêt, ou du moins des arbres dont il porte le nom, Oakes. Objet de vénération notamment pour les Celtes et pour les Germains, mais aussi pour les Romains qui le tenaient pour l'emblème de Jupiter et en Grèce antique où il était associé à la même divinité, Zeus, le chêne est un symbole économe[12]. Lectrice assidue de Frazer, Jackson associe peut-être la figure de Mr Oakes à celle du Roi de la Forêt.

> But the ritual of the various Latin towns seems to have been marked by great uniformity ; hence it is reasonable to conclude that wherever in Latium a Vestal fire was maintained it was fed, as at Rome, with wood of the sacred oak. If this was so at Nemi, it becomes probable that the hallowed grove there consisted of natural oak-wood, and that therefore the tree which the King of the Wood had to guard at the peril of his life was itself an oak ; indeed it was from an evergreen oak, according to Virgil, that Aeneas plucked the Golden Bough. Now the oak was the sacred tree of Jupiter, the supreme god of the Latins. Hence it follows that the King of the Wood, whose life was bound up in a fashion with an oak, personated no less a deity than Jupiter himself. […] If my analysis of this great divinity is correct, the original element in his composite nature was the oak. It was fitting, therefore, that his human representative at Nemi should dwell, as we have reason to believe he did, in an oak grove. His title King of the Wood clearly indicates the sylvan character of the deity whom he served ; and since he could only be assailed by him who had plucked the bough of a certain tree in tha grove, his own life might be said to be bound up with that of the sacred tree[13].

Les vestales de Mr Oakes ne s'appellent sans doute pas Diana, ou encore Egeria, les déesses compagnes du Roi de la Forêt, mais elles sont néanmoins dotées de noms mythologiques, puisque la plus jeune s'appelle Phyllis, et la plus vieille Circe. Des signes sibyllins gravés sur le mur indiquent le cours du temps, la

---

[12] James George Frazer, The Golden Bough, (1890), The Illustrated Golden Bough, General Editor Mary Douglas, Abridged and Illustrated by Sabine MacCormack, London, Macmillan, 1978. Le culte du chêne est en réalité universel, puisqu'on le retrouve également chez les Perses, en Inde, et en Russie.
[13] Ibid., p. 76-77.

succession de jour indifférenciés (« Another day, » she said. » Let Me 176 marquée dans cette demeure de pierre comprimée par la force aveugle, entêtante des arbres qui semblent épier, surveiller, et chercher à entrer par la fenêtre. Le nom même de Mr Oakes, dont le signe grammatical de pluralité rappelle la touffeur de la forêt, est un sujet de malaise.

> « I am named Oakes ,» the old man said.
> Christopher gathered himself together with an effort. Ever since entering this strange house he had been bewildered, as though drunk from the endless trees he had come through, and uneasy at coming from darkness and the watching forest into a house where he sat down without introductions at his host's table. (« The Man in the Woods » Let Me 178)

Au détail du calendrier qui signale la prééminence d'un événement — ou d'un avènement, étant donné le prénom du héros — viennent s'ajouter des éléments inquiétants ; il est fait mention de « quelqu'un » qui était venu avec un chien, et non, comme Christopher, avec un chat. Bientôt, Grimalkin[14], le familier de la maison, est détrôné et mis en déroute par son rival, le compagnon de route du jeune hôte. Le remplacement d'un chat par un autre et l'échéance d'un jour particulier sont les signes avant-coureurs d'une sinistre mission. Le lendemain matin, Oakes fait visiter à son invité la pièce où il conserve des archives qu'il n'utilise pas (« It is my sorrow […] that I cannot use these things of great value. » « Man in the Woods » Let Me 183), rangées sur des étagères de pierre, et son jardin de roses que guette la forêt avide.

> Christopher followed him helplessly back into the hall […]and then out the front door to the tiny cleared patch before the house which was surrounded by the stone wall that ran to the road. Although for a small distance before them the world was clear of trees, it was not very much lighter or more pleasant, with the forest only barely held back by the stone

[14] Les connotations de ce nom font l'objet d'une analyse un peu plus loin.
Définition du Merriam Webster: In the opening scene of Macbeth, one of the three witches planning to meet with Macbeth suddenly announces, "I come, Graymalkin." The witch is responding to the summons of her familiar, or guardian spirit, which is embodied in the form of a cat. Shakespeare's "graymalkin" literally means "gray cat." The "gray" is of course the color; the "malkin" was a nickname for Matilda or Maud that came to be used in dialect as a general name for a cat (and sometimes a hare). By the 1630s, "graymalkin" had been altered to the modern spelling "grimalkin."
Le dictionnaire américain donne 1630 comme première date d'usage attestée.

> wall, edging as close to it as possible, pushing, as Christopher had felt since the day before, crowding up and embracing the little stone house in horrid possession. (« The Man in the Woods » Let me 183-184)

La maison, île minérale ancrée dans une forêt difficile à contenir, et le jardin de roses lui servent de rempart dressé contre la sauvagerie. Les fleurs sont les insignes de beauté et du soin que requiert toute création arrachée à la forêt :

> « I planted them myself, » he said. « I was the first one to clear away even this much of the forest. Because I wished to plant roses in the midst of this wilderness. Even so, » he added, « I had to send Circe for roses from the midst of this beast around us, to set them here in my clear little spot. » (« Man in the Woods, » Let me 184)

L'opposition entre le travail humain et celui, presque démoniaque, de la nature qui œuvre à sa destruction, est celle qui fait de Christopher l'héritier souhaité, le candidat idéal pour défendre les archives contre l'érosion du temps et de la wilderness. Comme la maison, les volumes reliés de cuir, les tablettes de pierre, semblables à celles des scribes égyptiens ou bien encore, versions miniatures de la table de la loi, et les rouleaux de parchemin, les roses ont besoin d'être protégées, d'un gardien, d'une sentinelle, et d'un interprète. Au vieil homme, probablement analphabète, il faut substituer un gardien des archives érudit comme Christopher : « You are a scholar, » […] Naturally. » (« Man in the Woods » Let Me 180)

La vision des volumes effraie cependant Christopher, détail surprenant chez un personnage censé être familier des bibliothèques ainsi que de leur contenu. Quant à Oakes, il n'ignore pas seulement le contenu des archives sur lesquelles il est supposé veiller ; il confesse aussi ne pas savoir comment une grande partie du trésor a été détruite.

> « At one time, » Mr Oakes said, shaking his head, there were many more. Many, many more. I have heard that at one time this room was made large enough to hold the records. I have never known how they came to be destroyed. » (« The Man in the Woods » Let Me 183)

L'archiviste illettré n'est pas le moindre des paradoxes du conte, construit autour d'oppositions binaires : le chemin non pris conduisant vers des villages et la

civilisation et le second, qui s'enfonce sous la canopée sauvage, le premier chat et son remplaçant, Christopher et Mr Oakes, Phyllis et Circe, les espaces de la maison et du jardinet et la forêt environnante. La substitution entre le premier Grimalkin, un chat tigré, et le second, au pelage noir, est le seul couplage antagonique dont le résultat n'entraîne ni un changement de nom, ni un changement de statut. Parce qu'il est archaïque, le nom de Grimalkin peut désigner n'importe quel familier de la maison ; la couleur noire est une note de mauvais augure, que les préparatifs à la confrontation finale viennent confirmer. Un festin se prépare, mais Christopher doit d'abord rejoindre Oakes près de la rivière afin de l'affronter en un duel sans merci. Le conte se clôt dans un moment d'incertitude angoissante, alors que Christopher entend résonner une voix surnaturelle.

> « He'll be down by the river, » she [Phyllis] said softly. «Go far around and come up behind him.»
> The door shut solidly behind Christopher and he leaned against it, looking with frightened eyes at the trees that reached for him on either side. Then, as he pressed his back in terror against the door, he heard a voice calling from the direction of the river, so clear and ringing through the trees that he hardly knew it as Mr. Oakes's : «Who is he dares enter these my woods?» (« The Man in the Woods,» Let Me 187)

Oakes, incarnation de la forêt et de l'archaïque terreur qu'elle suscite dans le cœur des hommes, est une sorte de dieu à deux faces, une divinité des limes. Il est tout puissant, comme la nature dont il est le prolongement et le fidèle serviteur, et son incapacité à déchiffrer les archives et à les étudier, loin de l'affaiblir comme il pourrait sembler à première lecture, le rend plus terrifiant encore. « The Man in the Woods » est un conte d'une noirceur absolue, la forêt faisant office de piège ; la pression qu'elle exerce sans cesse contre la maison est celle d'une enceinte vivante, maléfique, et dévoratrice. C'est la clôture du récit, celle de l'histoire également, qui est signifiée ici, avec le sacrifice dont on ne sait qui sortira vivant, Oakes ou Christopher, l'élu malheureux. L'histoire est en suspens, mais le conte peut recommencer dans cet espace inconnu qui est l'au-delà de la lecture, puisqu'un autre voyageur pourra toujours être envoyé pour remplacer soit Oakes, soit Christopher.

L'éternel recommencement qu'illustre « The Man in the Woods » est celui d'un temps prisonnier de lui-même, asservi aux besoins d'une lutte incessante entre

des intérêts contraires. Oakes est en réalité responsable de la lente destruction des archives qu'opère le temps. La poussière dont il déplore la présence dans la bibliothèque est un linceul, et la vigilance du vieil homme est trompeuse. Il se peut également qu'il prétende vouloir défendre ses roses contre l'invasion mortifère de la forêt, mais c'est un marché de dupes qu'il offre à Christopher, lorsqu'il lui fait promettre de bien s'occuper du jardin.

Il est vrai que l'issue du combat entre les deux hommes est incertaine, mais c'est Oakes, le druide inquiétant, qui sort muni d'un couteau redoutable. Circe, qui dans L*'Odyssée* transforme les compagnons d'Ulysse en pourceaux, est la cuisinière qui prépare tous les repas, y compris le festin final dont Christopher fait peut-être les frais. En effet, les indices permettent de soupçonner le pire, le meurtre sacrificiel de Christopher accompli afin de garantir la préservation de la maison et de ses occupants. Le marcassin mis à rôtir dans l'âtre semble préfigurer l'autre mise à mort, celle qui se prépare sans que Christopher ne démêle vraiment ce qu'il est attendu de lui.

La victoire de Christopher sur Oakes est-elle vraiment inenvisageable ? Contrairement à Circe qui le pousse sans ambages vers une porte qu'il ne franchira peut-être jamais à nouveau, Phyllis, dont le prénom signifie feuillage, semble désireuse de guider le jeune homme dans la nuit qui l'attend au dehors : « Go far around and come up behind him. » (« The Man in the Woods » Let Me 187) Dans la mythologie, Phyllis se suicide par pendaison par amour pour Demophon et se trouve transformée en amandier. Dans le conte de Jackson, c'est elle dont les yeux semblent la dévorer (« and her eyes swere far too wide for the rest of her » (« The Man in the Woods » Let Me 175), comme s'il lui fallait être sur le qui-vive, et scruter l'insondable, l'atroce forêt au-dehors.

Le secours inattendu de Phyllis, les indications précieuses qu'elle fournit au personnage avant son expédition, pourraient induire une lecture moins sombre de ce conte où l'histoire, paradoxalement absente, car le lecteur est convié dans le temps du conte, et circonscrite de manière primitive grâce à un calendrier primitif gravé sur un des murs de la cuisine, est littéralement envahissante comme la forêt sauvage.

Le festin auquel le lecteur n'assiste pas célèbre- t-il le triomphe de la selve sur la civilisation, la fin de l'histoire tyrannique des patriarches barbares assoiffés de sang, ou la condamnation à mort à répétition des fils potentiellement salvateurs ?

En réalité, le vieil homme de « The Man in the Woods » est pareil à Janus, le dieu de la frontière, la figure annonciatrice des pères destructeurs de Sundial et de Castle. La question de la valeur incommensurable des sacrifices demandés et du sang versé se pose derechef dans « The Lottery », une allégorie impitoyable de l'histoire qui déploie un espace psychique où convergent les cauchemars. La figure tutélaire de Joseph Glanvill, dont des extraits de Saducismus Triumphatus[15] servent de structure à l'ensemble du recueil de nouvelles Lottery, est précieuse à plus d'un égard. Lauric Guillaud note que pour Joseph Glanvill, le monde psychique est une « nouvelle frontière, une sorte d'Amérique[16] . » La nouvelle la plus célèbre de Jackson met en scène des personnages emblématiques, inféodés à des superstitions mortifères, de simples acteurs jouant une pièce dont ils ne comprennent en rien le sens véritable. Les drames singuliers et collectifs qui se jouent sur l'échiquier social ne sont en aucun cas cathartiques ; le sacrifice du bouc émissaire, privé de sa nature religieuse dans l'acception noble du terme, se contente de perpétuer un rituel vidé de toute substance. La fable americaine s'épuise ainsi, à force de répétition abrutie et abrutissante dans ce vase clos endogène qu'est la scène de « The Lottery », que nous étudions un peu plus tard dans ce chapitre.

2. Un texte original, une vocation historique

Wright et la chronique qu'il tient de façon pompeuse et parfois amphigourique est un paradigme humoristique de l'historien amateur à la recherche des événements passés. « Historia », il convient de le rappeler ici, découle d'une racine grecque signifiant recherche, information, archive, récit. L'histor, le chroniqueur de ces enquêtes, en est également le garant, car l'étymologie le désigne comme détenteur de

---

[15] Joseph Glanvill, Saducismus Triumphatus, Or, Full and Plain Evidence Concerning Witches and Apparitions (1681) Vol. 9, Collected Works of Joseph Glanvill. Facsimile edition prepared by Bernhard Fabian, Hildensheim and New York, George Olms, 1978.

[16] Guillaud, op. cit., p. 37.

Voir également Carl Watkins, Journeys Among the Dead, London, The Bodley Head Random House, 2013.

« As he set out on this mission, Glanvill did not see himself as one who looked back to a Catholic past of superstitions and sprites. He wa son the cutting-edge. He was an adventurer on the brink of discovery, a cartographer of unknown continents. For just as explorers were setting sail ovr the ocean in search of new lands, Glanvill hoped to find the other world through his armchair investigations. For him the spirit world was a 'not well discover'd region.' It was a 'New America' whose contours he might yet help to map. » Journeys Among the Dead, op. cit., p. 112.

la sagesse requise pour une telle tâche. Si Wright est un représentant grotesque de l'historien, le récit instable de Nest, chronique à deux voix d'une plongée dans le traumatisme fondateur d'un matricide, n'est pas le seul exemple de cohabitation oppressante avec le passé, « [lying] upon the Present like a giant's dead body » comme dans The House of the Seven Gables[17]. Le récit biblique (« America's masternarrative[18] »), fait partie intégrante d'une œuvre qui s'emploie aussi à sonder les mythes nourriciers de l'imaginaire de toute une nation. Sundial, roman de la dystopie familiale inséré dans un cadre exceptionnel dans l'œuvre de Jackson, car la perspective historique ainsi dégagée offre une vision singulièrement cruelle, dans l'acception originelle du terme, de l'assignation dans le cauchemar supra-individuel. Road, qui ouvre la carrière romanesque de Jackson sans toutefois ressembler au reste de ses écrits ni rendre pleinement compte de la singularité de son talent, et « The Lottery », nouvelle emblématique de sa capacité à précipiter le lecteur dans un monde familier échafaudé sur des abîmes, témoignent de l'inscription de l'inhabitable dans le domaine du politique.

Pour Lauric Guillaud, l'Amérique est une terre inhospitalière, à la fois réelle et imaginaire, symbolise cependant une promesse divine, la possibilité de recouvrer l'innocence comme de la perdre à jamais, un « […] paradoxe que l'on trouvera au centre même de la culture schizoïde américaine, inaugurée par les calvinistes[19] ». Cet espace à nul autre semblable, est une « [t]erre primitive et espace de solitude adamique, désert minéral et biblique sur lequel règne le Mal, mais aussi étendue ténébreuse de la selva où le héros, lancé à la poursuite de son double, retrouve le sauvage en lui-même », écrit Marc Amfreville[20]. Dans son ouvrage *L'Aliénation* dans le roman américain contemporain, Pierre Dommergues, la Res Americana constitue une façon d'habiter l'histoire, un destin où la nation, selon l'expression de Robert Penn Warren, « est prisonnière de la définition qu'elle s'est donnée par écrit en 1776 », aux prises avec l'interminable procès de son innocence perdue[21].

---

[17] Nathaniel Hawthorne, The House of the Seven Gables (1851), ed. by Milton R. Stern, Ohio, Ohio University Press, rpt. New York, Penguin Books, 1981, p. 182.
[18] Hattenhauer, Jackson*'s American Gothic* ,op. cit., p. 142.
[19] Lauric Guillaud, « Le Mythe de la wilderness dans The Scarlet Letter » Transatlantica, Revue *d'Etudes Américaines*, 1/ 2007, Democratic Aesthetics. En ligne.
[20] Marc Amfreville, Charles Brockden Brown, Paris, Belin, 2001, p. 30.
[21] Pierre Dommergues, *L'Aliénation*,vol. 1, op. cit., p. 95.
« L'Amérique fut fondée sur une grande promesse, une très grande promesse : La Déclaration d'Indépendance. Lorsqu'on doit vivre en l'ayant constamment en tête, c'est un sérieux problème surtout quand on doit gagner de l'argent et aller de l'avant, créer des marchés mondiaux, faure tout ce

L'Amérique coupable doit cohabiter avec les spectres originels dont l'esclavage, (« the hideous blot[22] ») qui aux yeux de Jefferson macule la page blanche de l'histoire américaine, est un des stigmates. Bien que Jackson ne fasse référence aux marques laissées par le passé esclavagiste et à la question raciale que fort rarement, l'allégorie du paradis pastoral entaché par l'infamie telle qu'elle est présentée dans « The Lottery » ne laisse place à aucune ambiguïté, car le texte original de la Loi où est signifiée l'élection du peuple américain y est réduit à un signe grossièrement dessiné sur un petit bulletin de tirage au sort : « [The slip of paper] had a black spot on it, the black spot Mr. Summers had made the night before […] » (« Lottery » Lottery 235). Si cette forme de transcription est primitive, et que le privilège qu'elle confère à celui qu'elle désigne est la mort, une élection par malédiction en quelque sorte, son abstraction extrême propose un contre- exemple saisissant de ce que peut contenir de noblesse prophétique les textes fondateurs de l'histoire américaine.

Dans My Emily Dickinson, Susan Howe ne revient pas seulement sur la blessure jamais refermée de la guerre de Sécession, la division suprême[23], mais sinsiste sur la nécessité impérieuse d'entendre la langue spectrale de la terre américaine : « [her] [a]boriginal anagogy[24]». Le drame américain, dans l'acception théâtrale du mot, se place avant tout, écrit encore Howe, sous un signe, une tension entre des mondes mis en coprésence convulsive et souvent effroyable : « Contradiction is the book of this place […][25]». Le transport d'un familier européen sous des cieux étrangers, une terre promise et cependant hostile, se traduit chez Jackson de façon pénétrante, parfois presque imperceptible.

L'hubris et la mégalomanie dont Wright fait preuve tout au long de son récit donnent un exemple de réécriture décorative, de culpabilité camouflée avec force

---

que l'on doit, élever ses enfants et ainsi de suite. L'Amérique est prisonnière de la défintion qu'elle s'est donnée par érit en 1776. » Les propos de Robert Penn Warren que cite Dommergues sont tirés de Romanciers au travail, Paris, Gallimard, Collection Témoins, 1967, p.154.

[22] Lettre addressee par Thomas Jefferson à William Short le 8 septembre 1823. Thomas Jefferson Papers, Earl Gregg Swem Library, College of William and Mary. La transcription est disponible en ligne, Founders Online.

[23] Susan Howe, My Emily Dickinson, Preface by Eli Weinberger, New York, New Directions, 1985, p. 44-45. Le verset biblique, « If a house is divided against itself, it cannot stand,» (Mark, 3: 25) est le socle spirituel du célèbre discours que prononce Lincoln le 16 juin 1858:

« 'A house divided cannot stand.' I believe this government cannot endure, permanently half slave and half free. I do not expect the Union to be dissolved – I do not expect the house to fall – but I do expect it will cease to be divided. It will become all one thing or another. »

Rodney O Davis and Douglas L. Wilson, The Lincoln-Douglas Debates, The Lincoln Studies Center Edition, Bloomington Indiana, Indiana University Press, 1961.

[24] Howe, Dickinson, op. cit., p. 21.

[25] Ibid., p. 21.

procédés rhétoriques, mais l'Amérique elle-même, rappelle Bradbury, est une « fiction suprême [26]», et si notre comparaison peut sembler quelque peu audacieuse à première vue, le parallèle avec la passion démiurgique du médecin narrateur est riche en perspectives interprétatives.

> The crucial fact is that, as the Mexican historian Edmundo O'Gorman tells us in his splendid book The Invention of America, the America we know today were named, plotted and mapped by European inventors, who imprinted their European conceptions on American facts. So to this day, America is, as O'Gorman notes, the greatest example of the Supreme Fiction, a classic instance of the nominalist's, and the novelist's point that 'the being of things is not something they contain within themselves, but something that is assigned or granted them[27].

À la suite de O'Gorman, Bradbury attribut le caractère fabuleux de l'Amérique à cette confluence des imaginaires qui a nourri les mythes organisateurs et fait quasiment table rase des entités culturelles et historiques qui les avaient précédés sur les terres conquises. Selon Hawthorne, la tâche de l'écrivain américain est sujette à caution, et il déplore le manque de mystère et de profondeur temporelle propices au genre de la romance.

> No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque or gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land. It will be very long, I trust, before romance writers may find congenial and easily handled themes, either in the annals of our stalwart republic, or in any characteristic and probable events of our individual lives. Romance and poetry, ivy, lichens, and wallflowers, need ruin to make them grow[28].

---

[26] Malcolm Bradbury, Dangerous Pilgrimages, op. cit. p. 16

[27] Ibid., p. 16.

La citation provient de The Invention of America: An Inquiry into the Historical Nature of the New World, de Edmund O'Gorman.

[28] Nathanael Hawthorne (1860), The Marble Faun, Preface, With an afterword bt Murray Krieger, New York, New American Library, 1980, p.vi.

Dans son étude sur les American Diaries de Hawthorne, Henry James écrit: »The negative side of the spectacle on which Hawthorne looked out, in his contemplative saunterings and reveries, might, indeed, with a little ingenuity, be made almost ludicrous; one might enumerate the items of high civilization, as it exists in other countries, which are absent from the texture of American life, until it should become a wonder to know what was left (…)» James conclut sa longue énumération , une sorte de théologie négative de l'Amérique, par ces propos pour le moins ambigüs : « Some such list as that

Le terreau paraît tout simplement trop pauvre, la nation encore trop jeune, pour que l'imagination américaine puisse élaborer une littérature à même de rivaliser avec celle du Vieux Continent. La pauvreté picturale se trouve cependant compensée par le substrat gothique que le peintre ou l'écrivain font affleurer, puissances spectrales terrifiantes tapies sous la surface du familier.

> Like the famous Grant Wood painting that gives its name to this collection, the sense of prim propriety may conceal a haunted heritage, with a pitchfork that can do more than toss hay[29].

Hawthorne semble regretter l'absence des ruines indispensables à l'élaboration de la romance dont Ann Radcliffe et Walpole sont les épigones européens, et situe son Marble Faun à Rome, afin de mieux mettre en valeur une violence coloniale qui pèse sur la nation comme une pierre tombale. L'arché américaine est un destin enraciné dans un passé encore visible, ou du moins encore lisible, dans la toponymie, marque linguistique de la hantise, « […] le retour du passé dans le présent, l'annonce de l'avenir dans le présent[30]. » Dès Road, la présence indélébile des fantômes sanglants de l'histoire est sensible, les personnages aux prises avec la tentation incoercible de la violence et du désastre. Jackson visite les lieux du passé et des archives avant que ne soient effectuées les tâches de nettoyage, voire d'assainissement excessif ; elle ne craint pas d'exposer son lecteur aux remugles de l'histoire.

Dans *Pudd'nhead Wilson*, le roman de Mark Twain[31], la description de Lawson's Landing s'attarde sur le caractère aimable des habitations : « […] [their] whitewashed exteriors were almost concealed from sight by climbing tangles of rose

---

might be drawn up of the absent things in American life-especially in the American life of forty years ago, the effect of which, upon an English or French imagination, would probably as a general thing be appalling. The natural remark, in the almost lurid light of such an indictment, would be that if these things are left out, everything is left out. The American knows that a good deal remains; what it is that remains- that is his secret, his joke, as one may say. It would be cruel, in this terrible denudation, to deny him the consolation of his national gift, that 'American humour' of which of late years we have heard so much. »
Henry James, Hawthorne, New York, Macmillan, 1879, p. 44.

[29] Robert K. Martin, Eric Savoy, eds, American Gothic : New Interventions in a National Narration, Iowa City, University of Iowa Press, 1988, p. xi.

[30] Marc Amfreville, Ecrits en souffrance, op. cit., p. 128.

[31] Mark Twain, *Pudd'nhead Wilson*, and Those Extraordinary Twins, 1894, ed. Sidney E. Berger, Norton Critical Editions, New York, London, W. W. Norton & Company,1980.

vines, honeysuckles and morning glories[32]. » La joliesse florale des lieux est magnifiée par une simplicité pastorale de bon aloi que finit d'illustrer un chat dans sa félicité : « […] stretched at full length, asleep and blissful, with her furry belly to the sun and a paw curved over her nose[33].» Le décor est planté, les accessoires bien visibles aux emplacements que l'habitude leur assigne, jusqu'au chat réifié, montré ici comme une simple potiche. De même que l'arrivée de David Wilson, son établissement (« on the extreme western edge of the town[34] ») et ses investigations de détective amateur mettent à jour les secrets et les agissements honteux des habitants, notamment le commerce des esclaves, des travaux de voirie bouleversent Cabrillo, la petite ville imaginaire où se déroule Road, et dévoilent les turpitudes cachées.

Les abords de Cabrillo sont présentés de façon caustique, le dithyrambe devant être compris pour ce qu'il est en réalité, un anathème. Les termes choisis pour chanter les louanges de ce lieu marqué au sceau de l'histoire de la conquête espagnole le placent d'emblée dans le registre de l'élection.

> The weather falls more gently on some places than on others, the world looks down more paternally on some people. Some spots are proverbially warm, and keep, through falling snow, their untarnished reputation as summer resorts; some people are automatically above suspicion. […] The town of Cabrillo, in 1936, was fortunate in housing such people as Mr Desmond and his family. (Road 7)

Le nom de Juan Rodriguez Cabrillo, qui en 1542 fut le tout premier Européen à mettre le pied sur la côte ouest du continent nord-américain, est une empreinte laissée parmi d'autres, un signe indélébile qui recouvre les blessures du passé.

C'est un livre d'histoire qu'écrivent les appellations de lieux, grimoire, fragment d'archive, empreintes dont la valeur indicielle est une poétique tour à tour douloureuse et incongrue dans sa drôlerie inventive, une carte de scènes de crime où les traces ne figurent plus que parce qu'elles se donnent à lire dans le filigrane du nom. Dans la critique qu'elle publie dans le New York Times de l'ouvrage de George R. Stewart, Names on the Land, Eudora Welty écrit :

---

[32] Ibid., p. 3.
[33] Twain, Pudd'enhead Wilson, op. cit, p. 3.
[34] Ibid., p. 3.

> Outlaws X-roads, Shiloh, Schenectady, Santa Fe- how did we get these names ? And when ?
> The record of our place-names is of course the skeleton story of our nation ; in that array the intrinsic and underlying structure shows. Exploration and claiming — Cape fear, Louisiana ; colonization — Jamestown ; immigration-New Rochelle ; Revolution — Lafayette ; expansion — Deadman's Gulch. Our names tell us eveything if we can read them. But every name has a name behind that- one more story, a sea change. […]In the United States (Mr Stewart does deplore that makeshift name for our country) are places named for battles, for a lost comrade, for the day of a saint, for a homesick moment, for a lure to bring neighbors, for kings and queens ; places named for the namer, for a dead pony, for Lafayette, for a tavern sign, for a future wife, for a murder, for a deer in the creek, for a night of bad cards, for a rock that looked like the bosom of a lady, for a cockfight, for a poem in Scotland. Tradition, hope, love, pride, delight in the romantic, the bawdy, the beautiful, hope of gain, a keen and seeing eye, and likely a strutting fancy- these went into the naming of places in America. All Europe and Asia gave us names- and Puritans, Huguenots, Mormons and Quakers, miners, missionaries, outlaws, fishermen, scholars, traders, trappers, surveyors, priests, and planters' wives[35].

Le creuset dans lequel se décante l'histoire selon Shirley Jackson place pêle-mêle les prophètes bibliques, les êtres marginaux visionnaires et leurs compagnons animaux. La contiguïté du XVI^e^ siècle avec la date de 1936 dès l'ouverture de Road reflète le caractère circulaire de l'histoire qui d'une époque et d'un continent à l'autre perpétue la souveraineté de la violence. C'est une éternité infernale que l'histoire, et la malédiction biblique dont Mrs Mack, prophétesse pittoresque mise à l'écart par les habitants de Pepper Street, fait la lecture et l'exégèse à son chien Lady, un mâle malgré son nom, promet un sort affreux à ceux qui ignoreront l'avertissement.

> « 'Woe to him,' » Mrs Mack read, her voice rising slightly as the dog watched her patiently. « 'Woe to him that coveteth an evil covetousness to his house […] For the stone shall cry out of the wall, and the beam out of the timber shall answer it.

[35] Eudora Welty, The Eye of the Story : Selected essays and Reviews, New York, Random House Vintage Books, 1979, rpt London : Virago Press, 1987, p. 182-183. « Names of the Land » parut pour la première fois le 6 mai 1945 dans le New York Times.

> Woe to him that buildeth a town with blood, and stablisheth a city by iniquity!' » (Road 190-191)

Les prophéties sanglantes de Habacuc forment un leitmotiv qu'illustrent les actes et les pensées délétères des habitants de Pepper Street. Dans Sundial, c'est une propriété dont l'érection du mur d'enceinte a coûté la vie d'un ouvrier qui fait office de cité biblique entachée de sang dès l'origine ; dans « The Lottery, » la caractérisation allégorique fait du village où se déroulent les événements une capsule spatio-temporelle que son insularité délétère rend particulièrement épouvantable dans une œuvre par ailleurs peu propice à l'optimisme.

Dans Origines du drame baroque allemand, Benjamin disait de l'histoire qu'elle s'inscrivait « dans ce qu'elle a toujours d'intempestif, de toujours douloureux, d'imparfait, …dans un visage — non : dans une tête de mort[36] ». Lorsqu'il fait sienne la représentation de l'Ange de l'Histoire dans le tableau de Paul Klee, le philosophe parachève son concept, incarné en une image visionnaire.

> Il existe un tableau de Klee qui s'intitule Angelus Novus. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'évènements, il ne voit lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès[37].

Arc-bouté contre l'articulation du temps, cet Ange qui « tourne le dos » à l'avenir vers lequel l'emporte la tempête, « [le] visage tourné vers le passé,[38]» est une figure tragique, écartelée entre deux espace-temps de désolation. Jackson propose une lecture semblablement sombre de l'histoire, qui dépeint, à la suite du

[36] Walter Benjamin, Origine du drame baroque allemand, (1925), traduit en français par S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 179.
[37] Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, IX, 1940, Gallimard, Coll. Folio, 2000, p. 434.
[38] Ibid., p. 434.

poète Philippe Freneau, un tableau sombre : « a darker scene, replete with gloom, […] the horrors of the House of Night.[39]» Avant de s'attacher à l'analyse de Sundial, roman central dans la vision de l'écrivain, creuset où s'entremêlent les temps et les espaces historiques et intimes, ainsi que les sources des souffrances traumatiques des personnages, il est souhaitable de s'attarder quelque peu dans ces enclaves liminales que sont le conte et l'allégorie.

3. «Lottery in June, corn be heavy soon», ou la sommation mortelle

Les gagnants du tirage au sort dans « Lottery » pourraient, à l'instar de Stephen dans l'Ulysses de Joyce, faire cette comparaison : [History]« is a nightmare from which I am trying to awake[40]. » La nouvelle met en scène une sommation mortelle dépêchée à travers l'histoire, reproduite à des échelles de plus en plus réduites jusqu'à la coïncidence la plus intime au cœur de chaque individu, légataire d'un redoutable héritage transmis au fil des générations. C'est l'éternité maudite promise dans l'Enfer de Dante que les habitants garantissent sous des dehors rustiques et débonnaires, celle qui admoneste le nouvel arrivé et l'enjoint à abandonner tout espoir[41].

La vision qu'offre l'écrivain de l'agora à partager est hantée par un crime collectif inscrit dans l'histoire américaine, dont une scène épurée, réduite à ses éléments indispensables, est représentée ici. Quelques rares indications permettent un repérage dans le temps, car il est question de tracteurs, de lieux pour les jeunes gens (« teen-age club[s]» «Lottery » Lottery 228) et le nom de la victime, Mrs. Hutchinson, semble placer le récit en Nouvelle-Angleterre, une entité tout ensemble abstraite et concrète profondément ancrée dans l'histoire des États-Unis. Le choix de la figure d'Anne Hutchinson, bannie du Massachusetts en 1637 en raison de ses opinions religieuses dissidentes et massacrée par les Indiens lors d'un raid en 1643, renforce l'anachronisme du récit allégorique et le sentiment de malaise grandissant

---

[39] « I draw a darker scene, replete with gloom, I sing the horrors of the House of Night. » Voir Amfreville, Cazé, Fabre, Histoire de la littérature américaine, p.

[40] James Joyce, Ulysses (1922), Harmondsworth, Middlesex, Penguin Modern Classics, 1980, p.80

[41] Dante, *L'Enfer*, chant III., op. cit., p. 40.
« Dinanzi a me non fuor cose create se non elterne, e io eterno duro. /Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate. »

qu'il suscite chez le lecteur. Il est impossible de localiser le village, non-lieu par excellence, outopia universelle et singulière, ou bien plutôt dystopie.

L'atmosphère de bonhomie rurale, la simplicité des occupations domestiques que le tirage au sort vient interrompre, l'absence de sophistication matérielle et la luxuriance de la nature alentour, tout semble concourir pour former une image de félicité bucolique.

> The morning of June 27th was clear and sunny, with the fresh warmth of a full-summer day; the flowers were blossoming profusely and the grass was richly green. (« The Lottery » Lottery 227)

L'affaire du tirage au sort paraît de prime abord n'être qu'une plaisante tradition ancestrale, une formalité heureuse permettant sans doute à un gagnant chanceux d'augmenter ses biens. La voix narrative adopte dès le début un ton de solennité universelle, répartit les personnages en catégories, les gens du village, les enfants, les hommes, les frères et les sœurs aînés, les femmes, dont chacune se subdivise en individualités précises et se voit attribuer un nom de famille. L'onomastique de « The Lottery » ne laisse que peu de place à l'ambigüité, avec Mr. Graves, Old Man Warner, et Mr. Summers, les trois agents du destin qui année après année sont en charge de la cérémonie, et les connotations respectives de tombe, d'avertissement et de sommation. Bien sûr, le nom de Summers suggère, au-delà de la convocation, l'été, la saison des moissons et de l'engrangement des récoltes en préparation de l'hiver à venir. Le rituel immémorial associe la mythologie et les croyances païennes, la désignation d'un bouc émissaire, car le sinistre lot à gagner par tirage au sort est une exécution capitale par lapidation. L'économie sacrificielle à l'origine de la loterie repose cependant sur des principes pervertis et erronés, rappelle Daryl Hattenhauer.

> The contradictions of myth and ideology, the imaginary solutions to real problems, emerge in the specific rituals that ostensibly endorse the myth and ideology. « The Lottery » exposes time's degradation of the original myth and ritual. Jackson's first version was set on 26 June, the summer solstice. The New Yorker's editors cleverly changed it to 27 June, the day of publication, which makes the story even more a document about corruption of myth and ritual, for the

> townsfolk seemingly do not know that they are celebrating on the wrong day[42].

À la nescience des habitants correspond leur grossière appréhension de la sacralité des rituels. La communauté décrite dans « The Lottery » représente l'humanité en proie à une fascination qui interdit toute forme de pensée ou de conscience individuelle, puisque les rites et les conséquences qu'ils induisent ne sont pas seulement tenus pour acquis, mais sont la source d'un plaisir sadique inépuisable. Pour commencer, les objets mêmes du rite ont perdu leur aura originelle, la boîte noire dans laquelle les bulletins sont mélangés un misérable accessoire. L'indifférence générale en ce qui concerne l'état de la boîte oraculaire dissimule mal une autre forme de désinvolture, plus grave, car elle s'applique au sens profond du rite, un sacrifice à quelque divinité agraire pour garantir la fécondité des récoltes et nourrir la communauté pendant toute une année.

> The original paraphernalia for the lottery had been lost long ago, and the black box now resting on the stool had been put into use even before Old Man Warner, the oldest man in town, was born. […] Every year, after the Lottery, Mr. Summers began talking about a new box, but every year the subject was allowed to fade off without anything's being done. The black box grew shabbier each year; by now it was no longer completely black but splintered badly Along one side to show the original wood color, and in some places faded or stained. (« The Lottery » Lottery 228)

Au fur et à mesure, la cérémonie s'est vue destituée de sa solennité originelle, et la gestuelle, les serments, les déclarations se sont transformés en pantomimes accompagnées de bredouillements auxquels plus personne n'accorde plus la moindre valeur. La scène religieuse de la loterie n'est plus qu'une caricature superficielle ; là où la crainte du courroux divin était de nature sacrée, elle n'est plus que soulagement de voir son prochain, même au mépris évident des lois universelles de l'attachement filial, être condamné à mourir.

> Bill Hutchinson went over to his wife and forced the slip of paper out of her hand. It had a black spot on it, the black spot Mr Summers had made the night before with the heavy coal-

[42] Hattenhaeur, Jackson*'s American Gothic*, op. cit., p. 45.

> company office. Bill Hutchinson held it up, and there was a stir in the crowd. (« The Lottery » Lottery 235)

Un signe, un rond de couleur noire, figure sur le bulletin qui signifie la condamnation à mort, les autres jetons de papier étant vierges. Le signe de la condamnation, son texte pour ainsi dire, est singulièrement exempt de toute forme de composition. C'est un signe primitif, un marquage bestial situé hors de toute législation pensée et écrite, l'équivalent du pouce que les nobles Romains tournaient vers le bas pour signifier la condamnation à mort des perdants pendant les jeux du cirque. Les règles inversent le principe de la victoire et de la défaite, le gagnant perd la vie, les perdants gardent la vie sauve, du moins jusqu'à la prochaine loterie. Tout semble démontrer que le rituel n'est plus qu'un simulacre barbare auquel les enfants sont initiés dès leur plus jeune âge pour mettre à mort leurs propres parents si une telle nécessité, normalement impensable, était énoncée par la loi absurde de la loterie.

> « All right, folks, » Mr Summers said. « Let's finish quickly. Although the villagers had forgotten the ritual and lost the original black box, they still remembered to use the stones. […] The children had stones already, and someone gave little Davy Hutchinson a few pebbles.
> Tessie Hutchinson was in the center of a cleared space by now, and she held her hands out desperately as the villagers moved in on her. « It isn't fair, » she said. A stone hit her on the side of her head. […]
> « It isn't fair, it isn't right, » Mrs Hutchinson screamed, and then they were upon her.
> (« The Lottery » Lottery 235)

Le sort de la victime, placée ainsi au centre de l'arène formée par la foule des bourreaux, ajoute un degré supplémentaire inattendu dans l'horreur métaphysique. La perspective de Jackson est d'autant plus dénuée d'espoir que la victime n'inspire guère d'empathie, puisque Tessie Hutchinson se serait abandonnée à la même fièvre exterminatrice si le tirage au sort en avait décidé autrement. Lorsque Tessie Hutchinson arrive un peu en retard à la sinistre réunion sur la place publique, elle échange quelques mots avec une certaine Mrs Delacroix[43] dont elle tapote le bras en

[43] L'onomastique subvertit le message christique. « Comme ils continuaient à l'interroger, il se releva et leur dit : Que celui de vous qui est sans péché péché jette la première pierre contre elle. »

guise d'au revoir avant de rejoindre sa famille pour le tirage à la loterie. Le hasard fait ainsi du bouc émissaire une figure christique piteuse, lapidée par cette même Mrs Delacroix par un effet d'inversion particulièrement féroce que vient renforcer la référence aux deux bourreaux qui ouvrent la marche.

> Old Man Warner was saying, « Come on, come on, everyone. »
> Steve Adams was in the front of the crowd of the villagers with Mr Graves beside him. (« The Lottery » Lottery 235)

Le cercle infernal d'une histoire commencée sous les auspices malheureux de la Chute et de l'expulsion du Jardin d'Eden est indiqué dans la trinité négative du patriarche, d'Adams et de Graves et referme sur la cible. La foule des bourreaux est constitueé de « everyone », l'équivalent dégradé de « Everyman », le protagoniste de The Somonyng of Everyman, la moralité anglaise du XV^{e} siècle. Le nom de Summers, cité plus haut, évoque la périodicité des saisons, l'été qui précède le retour du déclin et de la mort, mais aussi la semonce, l'assignation, le rassemblement. La coprésence d'un vieillard que son nom désigne comme celui qui prévient ou qui avertit, d'Adams qui semble mettre au pluriel l'homme originel de la Genèse, et de Graves, avec ses connotations de gravité et de tombes, forme la chaîne narrative d'une histoire interprétée comme prison pour l'humanité, un texte réduit à un point noir sur un bulletin.

Le rite primordial est enraciné en un temps prémonothéiste, celui du culte rendu à Démeter, la Mère nourricière, la tutelle bienveillante qui garantit l'abondance du blé[44], ainsi qu'à d'autres êtres divins dont les noms et les fonctions varient sensiblement selon la géographie. Jackson propose de multiples lectures de « The Lottery, » où Déméter, Perséphone ou Dionysos peuvent se substituer les uns aux autres, et laisser place à la figure complexe du bouc émissaire. La tradition biblique accorde une place primordiale au sacrifice abrahamique, que le christianisme prolonge avec la mort rédemptrice de Jésus, l'agneau de Dieu.

L'Evangile selon Jean, 8 : 7. Dans « The Lottery, » rien ni personne ne saurait empêcher la lapidation finale.

[44] Frazer identifie Démeter comme la « Corn-mother, » c'est-à dire la Mère des deux céréales qui constituaient les éléments de base de la nourriture en Grèce antique, le blé et l'orge.
Frazer, The Illustrated Golden Bough, op. cit., p. 144.

La nouvelle sème un trouble d'autant plus difficile à dissiper qu'elle ne se contente pas de présenter une vision pessimiste de la nature humaine, prisonnière de ses pulsions les plus bestiales même en temps de paix, mais qu'elle place l'histoire dans une impasse, qui par définition bien sûr ne mène nulle part, mais dont l'origine est tout aussi impossible à déceler. Ainsi, la vertu apotropaïque du meurtre sacrificiel n'opère pas, et la catharsis ne peut avoir lieu.

« The Lottery » fut publié en 1948, trois ans seulement après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la même année que Nineteen Eighty-Four, et fut interdite en Afrique du Sud où les autorités estimèrent qu'elle était une dénonciation du système d'apartheid qui venait tout juste d'être institué. Parce qu'elle met à nu les rouages de cette machine à tuer que toute communauté humaine peut devenir dès lors que le hoi polloi, comme il est désigné dans Road[45], la foule décérébrée, se voient autorisés à laisser libre cours aux instincts meurtriers réprimés en d'autres circonstances, la nouvelle invite à une lecture politique fort sombre. Jackson met en scène ce qu'il advient dans un monde vidé de sens, une eucharistie sans eschatologie, un pur décor pour les tragi-comédies où les actions humaines sont régies par de faux prophètes et se résument à d'infâmes singeries. La petite Fancy, l'héritière de la lignée des Halloran dans Sundial, résume ainsi sa vision de l'humanité : « They look like pigs and weasels and rats[…] ». (Sundial 220).

Les interprétations politiques de « The Lottery » ne manquent pas, et certains critiques mettent en parallèle les rites de fertilité désormais tombés dans l'oubli, et le postmodernisme.

> In one of the best analyses of the many written about this story, Peter Kosenko's Marxist reading shows that this ritual endorses not only totalitarianism but also liberal capitalism. The characters observe the ultimate logic of rugged individualism: the isolated individual sacrifices not only other citizens but also his or her family. In that respect, family here is what it was for the nineteenth-century farmer: to get cheap

[45] L'expression « hoi polloi » est utilisée telle quelle dans un passage où deux jeunes filles, unies temporairement par une amitié dont elles sont l'une et l'autre privées à la fin du roman en raison de la partialité antisémite de Mrs Merriam, la mère de Harriett. Leurs liens se forgent initiallement parce que l'une est ostracisée en tant que Juive, et la seconde parce qu'elle est grosse, en somme, toutes deux sont défigurées par une forme de laideur qui les rend indésirables socialement :
« Looking at Marilyn walking placidly, Harriet realized how absolutely atrociously ugly Marilyn was, neither more or less safe from the laughter of the hoi polloi than Harriet ; they were both ugly. » (Road 156.)

> labor, parents are obligated to have as many children as possible. This story thereby exposes the economic base of family values in rural America. And very importantly, Mr Warner is not only a Jeremiah urging the town to stick with the past, but also the liberal prophet of continued prosperity. He says they will go back to being cavemen if they do not stick to the old ways (which derived from cavemen)[46].

Hattenhaeur souligne le lien entre le dicton inventé de toutes pièces pour la nouvelle (« Lottery in June, corn be heavy soon[47] ») et les règles de la loterie avec ses deux tours, le premier qui est collectif pour le tirage au sort d'une famille en particulier, puis le second où seuls les membres de cette cellule familiale choisissent des bulletins pour la désignation d'un des leurs. Des calculs statistiques fondent toute une économie de la fertilité des femmes qui ont tout intérêt à mettre au monde autant d'enfants possible afin d'augmenter les chances d'éviter d'être sélectionné. Pour Hattenhaeur, il est évident que ce procédé immoral assure la survie de l'individu au détriment de ses propres enfants. Cette mise à mal des liens filiaux est un élément central dans la problématique de l'œuvre en son entier, où le microcosme familial broie les êtres selon un principe de cruauté dont aucun système moral ne peut triompher. Orianna, la matriarche criminelle de Sundial, évalue le monde avec cynisme : « gratuitous pain is unknown in nature. » (Sundial 62) L'ordre naturel lui-même est corrompu par une appétence onéreuse pour le mal, et la famille est le lieu par excellence où sont tenus les comptes les plus démesurés.

La violence exercée à l'encontre de l'enclave que forme Pepper Street est analogue à celle qui règne dans les foyers, à l'abri des regards indiscrets, mais bien davantage, elle se rapporte à l'impuissance ancestrale des pères devant la force persécutrice de l'histoire et de ses agents. L'interprétation marxiste que donne Hattenhaeur des schèmes de dépendence dans Road est d'autant plus intéressante qu'elle se fonde sur l'étymologie du mot « govern », dont il analyse les variations. Il rappelle que ce qu'imposent les instances supérieures (« unseen governors » Road 128) et leur influence (« mysterious faraway force » Road 128) ne se cantonne pas au domaine économique, mais amenuise le rôle du chef de famille en le plaçant dans une position subalterne[48]. Dans le roman, l'incapacité des pères à préserver la cellule

[46] Hatthenhaeur, Jackson*'s American Gothic*, op. cit., p. 45-46.
[47] Ibid., p. 44.
[48] Ibid., p. 92-93.

familiale du malheur provient en partie des décisions que d'autres hommes prennent en leur lieu et place et contre lesquelles ils sont impuissants, comme par exemple l'ouverture aménagée dans le mur et le désastre qui en résulte. Ni l'agora ni le domaine intime ne sont à l'abri des exactions de la condition paternelle ainsi définie pour Mr. Desmond, « [who] live[d] on the patience of all the people who did not kill him. » (Road 128-129) La désignation de ce père parmi tous les autres est d'autant plus notable que Mr Desmond est destiné à perdre sa fille, Caroline[49], dans des circonstances d'une violence inouïe, et que la naissance de celle dernière n'était survenue que des années d'infécondité et l'adoption d'un fils. La fonction paternelle se trouve menacée et érodée par les dispositions imprévisibles d'une entité invisible, responsable absente de la démolition, partielle ou entière des murs de la citadelle familiale. L'invisibilité ou l'absence de ces agents de destruction est aggravée par sa symbolisation en dispositifs mécaniques, versions modernes de forces apocalyptiques immémoriales en même temps que répliques géantes de jouets d'enfant.

Le chaos causé par les travaux n'illustre pas uniquement la défaite d'un ordre plus ancien contre les assauts d'une modernité par trop agressive, mais la sclérose d'un système qui ne peut que reproduire les illusions meurtrières du passé. Il convient de le rappeler, ce lieu doit sa bonne fortune à ses valeureux habitants, mais Cabrillo ne peut être qu'un creuset où maintenir la corruption des enseignements fondateurs. La petite ville est à la fois la cible et l'origine de l'iniquité qui en fait un théâtre de ruines sur lesquelles des bâtisseurs sans visage font construire ce qu'ils destinent à la destruction de toutes façons, et pour des raisons tout aussi insaisissables. Le recours au trope de la petite ville viciée par les errements et les bassesses de ses habitants place Jackson dans une tradition littéraire qui débute avec la colonisation et son développement vers les territoires de l'ouest. Dans leur Histoire de la littérature américaine, Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre soulignent les complexités d'un stéréotype qui s'attache à dévoiler le provincialisme comique des « little one-horse town[s] » chez Mark Twain, la détresse des « grotesques » dans l'œuvre de Sherwood Anderson ou celle de Flannery O'Connor,

[49] La fillette, âgée de trois ans, (Road 157) est d'abord enlevée lors de la garden party donnée en fin de roman par les Ransom-Jones, dont le nom composé évoque en même temps l'impersonnalité d'une identité passe-partout, et le rançonnement, la rançon. Après des heures de recherche menée par les hommes de Pepper Street, elle est retrouvée sauvagement assassinée à coups de pierre, près d'un ruisseau.

les idiosyncrasies des habitants de Zeanith dans Babbitt, outopia, ville non-lieu par excellence, car très difficilement localisable, ou bien encore les paradoxes de la classe moyenne chez des écrivains plus tardifs comme John Updike[50]. La violence que le théâtre de « l'Amérique du milieu » est susceptible de déclencher dans un décor où la nostalgie du bucolique le dispute au progrès matériel et mercantile de l'après-guerre est le point nodal de Road, creuset des ambiguïtés morales meurtrières.

Au cauchemar dépeint dans Road correspond la dystopie satirique de Sundial et la nef de fous que devient la maison Halloran ; les diverses maisonnées de Pepper Street semblent se fondre pour ne plus former qu'une immense demeure, lieu où l'héritage du passé se ramifie à l'infini en discordances spatio- temporelles. s

Ce qui devait fonctionner comme symbole, garantir une cohésion sociale fondée sur l'union, ou du moins la réunion, prend les connotations diaboliques de la désunion ; dans l'œuvre de Jackson, le passage de « sumballein » à « diabellein » est la première épreuve impose par un monde difficile à habiter.

4. Le trauma de l'histoire : Sundial, comédie apocalyptique

L'intrigue du roman est à première vue fort simple, sa chronologie linéaire. Les Halloran, de richissimes propriétaires terriens dont la fortune colossale leur a été léguée par Michael Halloran, le patriarche défunt, rentrent de l'enterrement de Lionel, le petit-fils de ce dernier. Peu après, Frances, la fille de Michael et la tante de Lionel, reçoit des messages d'outre-tombe de son père ; la nature de la révélation qui lui est faite est extraordinaire, puisque son père l'avertit en songe que la fin du monde approche.

> Asleep, she spoke at length. […] Aunt Fanny was listening to her father, repeating to them [la maisonnée Halloran] what he told her. With a happy smile on her face and her eyes shut, she listened with a child's care, and spoke slowly, word for word. Aunt Fanny's father had come to tell these people that the world outside was ending […] The house would be guarded during the night of destruction and at its end they would emerge safe and pure. They were charged with the

[50] Marc Amfreville, Antoine Cazé, Claire Fabre, Histoire de la littérature américaine, Paris, PUF, Collection « Licence », 2010, p. 121-126.

> future of humanity ; when they came forth from the house it would be into a world clean and silent, their inheritance. « And breed a new race of mankind, » Aunt Fanny said with sweetness. (Sundial 40-41)

Frances est la chambre d'écho de la folie mégalomane de son père défunt, situation rendue favorable par le deuil de son neveu. La maison élue parmi toutes les habitations humaines va protéger, sous l'égide surnaturelle du patriarche, ceux qui vont purifier le monde de la souillure qui rendait jusqu'alors l'avenir impossible :

> « The experiment with humanity is at an end […] The imbalance of the universe is being corrected. Dislocations have been adjusted. Harmony is to be restored, imperfections erased. » (Sundial 45)

Certes, Frances perçoit la voix tonitruante de son père défunt alors qu'il lui semble s'être lancée à la poursuite de Fancy, sa petite-nièce, note amusante qui souligne le caractère fantasmatique de la scène, mais les révélations apocalyptiques du père sont toujours faites dans un contexte troublant. La voix paternelle occupe tout l'espace psychique de Frances et bien plus encore :

> It was huge, not Fancy at all, echoing and sounding around and in and out of her head : FRANCES HALLORAN, it came to her FRANCES, FRANCES HALLORAN. » (Sundial 31 Capitales originales)

La sommation s'effectue comme une inscription sonore, un marquage qui vient se rappeler à Frances. La fin du monde (« From the sky and from the ground and from the sea there is danger […] Sundial 32) est annoncée d'une voix dont la puissance semble d'origine divine, s'accompagne de promesses non moins démiurgiques : « When the sky is fair again the children will be safe ; the father comes to his children who will be saved. » (Sundial 32)

L'avenir de la maison Halloran est ainsi clairement défini comme le salut que garantit un père omniscient et tout puissant, l'égal de Dieu. La prophétie dont Frances est le réceptacle vivant concerne un avenir qui n'aura cependant pas lieu, puisque Sundial se termine la veille de la fin du monde, laissant les personnages calfeutrés dans la maison, comme Christopher dans «The Man in the Woods » était

abandonné à son sort, le dos contre la porte. En réalité, ce n'est pas tant l'avenir dont l'œuvre de Jackson est occupée, car il n'existe sans doute pas, toujours situé dans les pages non écrites, mais un temps présent enraciné dans un passé opaque, et innommable : « 'This is unspeakable', she thought ; 'am I in the family graveyard ?' » (Sundial 29)

La question gravée sur le cadran solaire qui donne son titre au roman, WHAT IS THIS WORLD ? (Sundial 46 Capitales originales) s'adresse tout autant aux disparus qu'aux vivants, à présent obsédés par la nécessité de survivre au cataclysme approchant. Placée de la sorte, elle arbore son propre mystère, sa propre indécidabilité ; le monde légué par des pères gisants dans leurs tombes et cependant toujours vivants est promis à l'anéantissement. Comme Hamlet visité par le spectre de son père, Frances Halloran est le siège, dans le sens martial de ce mot, d'une intuition prophétique qui côtoie la folie :

> « If anything had been needed to perfect Aunt Fanny's exquisite charm, » Mrs Halloran said, « it would be this prophetic lunacy. » (Sundial 46)

Sans le vouloir, Orianna Halloran se fait l'écho de Hamlet (« O my prophetic soul ! » lorsque le spectre de son père lui apprend la fourberie criminelle de Claudio.[51] La scène familiale est celle des exactions les pires, des meurtres contre nature que Jackson traite de façon désinvolte dans Sundial, avec le personnage d'Orianna, une sorte de caricature de Gertrude, la mère coupable de Hamlet, car une fois son mari Richard Halloran réduit à la sénilité et à la chaise roulante, elle tue son fils Lionel sans plus d'embarras. Son crime la rattache aux figures les plus fondamentales de la psyché humaine.

L'attention que Jackson porte à l'étymologie va de pair avec son travail sur le familier et ses scènes ténébreuses. Un meurtre originel et immémorial interdit tout habitation et séjour sereins aux familles qu'elle dépeint. Bien qu'elle n'ait reconnu aucune allégeance intellectuelle envers la psychanalyse, et qu'elle en ait fait un sujet comique dans Nest, Jackson témoigne tout au long de son œuvre un immense intérêt pour ce qui demeure encrypté dans le passé familial de ses personnages. Les travaux de Freud placent le sujet à la croisée des parcours de l'ontogenèse et de la

[51] Shakespeare, Hamlet (1603), I. 5 : 41, ed. by John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 1934, rpt. 1978, p. 28.

phylogenèse, de l'oubli du passé de l'espèce et du cheminement individuel qui implique la répétition d'expériences historiques et familiales.

> Et d'abord, il n'a sans doute échappé à personne que nous postulons l'existence d'une âme collective dans laquelle s'accomplissent les mêmes processus que ceux ayant leur siège dans l'âme individuelle. Nous admettons en effet qu'un sentiment de responsabilité a persisté pendant des millénaires, se transmettant de génération en génération et se rattachant à une faute tellement ancienne qu'à un moment donné les hommes n'ont plus dû en conserver le moindre souvenir[52].

Les personnages de Jackson, porteurs d'un passé dont ils n'ont la conscience souvent involontaire que par le prisme du tourment psychique, sont les jouets d'une réalité familiale tragique. Assujettis à leur histoire, ils tentent de refouler ce qui dans le passé primordial de la horde reste irréductible, le meurtre primitif, mais également l'appétence pour la méchanceté ontologique. Dans « un monde qui ne laisse pas indemne[53] », pour reprendre l'expression de Derrida, la puissance morbide du réel se trouve décuplée par le travail du spectral, et ce que les manifestations du passé produisent sur ces scènes emboîtées que sont l'histoire familiale et le psychisme individuel. Jackson multiplie les exemples les plus concrets et d'allure familière pour illustrer cette richesse interprétative dont disposent les personnages pour comprendre, dans le sens le plus large du terme, le monde qui les entoure.

La distinction qu'il convient d'opérer entre l'immémorial, qui ne peut être reconstruit, car ses racines sont bien trop anciennes pour que leurs origines soient décelables, et l'immémoriel, trace psychique du complexe d'Œdipe, et le retour infantile au totémisme primitif, permet de mettre à jour les rouages à l'œuvre dans les diverses scènes de crime que décrit Jackson

En vérité, le crime d'Œdipe est lui-même soumis à une logique doublement brutale, le parricide étant le fruit d'un infanticide raté :

> Laïos pourtant, tout le monde l'affirme, des brigands étrangers l'ont assassiné, il y a longtemps, dans un triple chemin, et à la naissance de son enfant, trois jours ne s'écoulèrent pas, qu'il lui lia les articulations des pieds et le

[52] Sigmund Freud, Totem et Tabou, p. 180.
[53] Jacques Derrida, Séminaire. La Peine de mort, Volume I (1999-2000), Paris, Galilée, 2012, p. 237.

> fit jeter par des mains étrangères dans une montagne inaccessible[54].

Le père est animé de sentiments hostiles dont la réplique exacte se trouve en chacun de ses fils, meurtriers en puissance et dans la réalité comme dans Les Frères Karamazov. Le mythe d'Œdipe se trouve accolé à une comptine enfantine dans Nest, où l'hypnose ouvre les portes du passé en sommeil pour laisser le passage à des quarts de personnalités indomptables.

> […] We all went together to seek a bird's Nest; do you remember the man who was wondrous wise and jumped into a bramble and scratched out both his eyes… may I open my eyes now? (Nest 79)

Le monde des comptines de « Mother Goose » et celui de la tragédie cohabitent, et si le prénom de l'enfant (Fancy) à qui revient le soin de dénoncer le crime suggère une certaine propension à débrider l'imagination, Orianna Halloran a bien assassiné son fils[55]. Certes, le mot « infanticide » paraît inadéquat dans le contexte du roman, car Lionel Halloran est un homme adulte au moment où sa mère le tue, et que l'usage réserve ce mot au meurtre d'enfants, notamment celui de nouveau-nés. Dans Sundial, le meurtre contre-nature est d'ailleurs accompli sur un mode pour ainsi dire désinvolte, comme si Orianna s'était contentée de pousser son fils dans les escaliers sous l'inspiration du moment. Elle propose une partie de backgammon le soir même des funérailles, l'ensemble des évènements n'étant à ses yeux qu'une simple péripétie : « Our one recent change — I refer, of course, to the departure of Lionel — » Sundial 17). Ses visées ultimes rocambolesques lui font miroiter un pouvoir impérial à l'image de celui d'Elizabeth I^{ere}, dont elle pense être un équivalent moderne. La nature grotesque du patriarcat et sa ré-écriture de l'histoire et les prétentions à la noblesse font l'objet d'une dérision que le narrateur maintient tout au long de Sundial, qui ne manque jamais de souligner le caractère factice du décor

---

[54] Sophocle, *Œdipe*-Roi, Electre, texte établi et traduit par P. Masqueray, Paris, Les Belles Lettres, 1946, p. 166-167.

[55] « Humpty Dumpty sat on a wall; / Humpty Dumpty had a great fall. / And all the King's horses and all the King's man/ Couldn't put Humpty Dumpty in his place again. »
Lewis Carroll, Through the Looking Glass, The Complete Works, op. cit. p. 268.
«There was a man in our town, /And he was wondrous wise, /He jumped into a bramble-bush, /And scratched out both his eyes;/And when he saw his eyes were out, /With all his might and main/He jumped into another bush/And scratched them in again.
Mother Goose Nursery Rhymes

dans lequel évoluent les personnages. C'est une reproduction dégradée d'un lieu originel anglais et italien que le domaine Halloran, dont le nom connote à la fois le sacré ("hallow") et la superficialité ("hollow") mais aussi le hurlement, avec « howl», et la fuite, « run, » ou « ran.

Un des architectes chargés de la construction des folies, des grottes et des pagodes qui ornent cet équivalent grossier de Strawberry Hill, son modèle anglais qui était déjà une simple copie d'architecture gothique, ne peut faire référence à Horace Walpole qu'en l'affublant d'un diminutif, "Horry," qui ne manque pas d'évoquer l'aspect horrible — et ridicule — de ces distorsions. La fonction du petit nom est double, car elle miniaturise le grand homme et ses imitateurs tout en dévoilant le caractère secrètement affreux de leur entreprise. Sundial fournit une version de l'histoire nationale et individuelle que les personnages sont libres de disséquer et de réarranger à leur guise, puisque la vérité n'est plus qu'un décor encombré de bibelots. Le crime esthétique est coextensif au cauchemar de l'histoire ; la paranoïa qu'engendre l'annonce de l'apocalypse dans Sundial jette la famille Halloran et ses invités dans le labyrinthe d'une histoire multiple. L'apocalypse est tout d'abord révélation, dévoilement, rappelle Derrida.

> Apokalyptô, je découvre, je dévoile, je révèle […] une chose qui ne se montre ni ne se dit, se signifie peut-être mais ne peut, ou ne doit, pas être livrée d'abord à l'évidence[56].

Les prophéties de Mrs Mack, nous l'avons vu, rappelaient l'impossibilité de bâtir une ville sur des fondations corrompues. Le sang versé que les noms de Cabrillo et de Cortez évoquent à eux seuls dans Road semble devoir couler même des mains des enfants, dont l'innocence est relative, car certains d'entre eux, comme le jeune George Martin, ne songent qu'à exterminer leurs voisins, y compris « Missus Merriam. » (Road 50) A son grand-père qui éprouve bien des difficultés à comprendre ses propos, car l'anglais reste pour lui une langue étrangère malgré les quarante années déjà passées aux États-Unis, George explique que s'il avait un camion il écraserait les habitants de Pepper Street les uns après les autres, puis qu'une fois devenu grand il aura un tracteur qui sèmera la mort sur son passage. Ce tracteur destructeur, image d'une divinité infernale comme le Juggernaut légendaire des Hindous, est un jouet fantasmatique dont la nature maléfique symbolise

[56] Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique* adopté naguère en philosophie (1983), Paris, Galilée, p. 11-12.

l'histoire. Dérangé par ses cris et ses onomatopées, le grand-père de l'enfant se concentre sur le rosier grimpant dont le feuillage murmure dans la brise. Bientôt, l'examen d'une feuille qui lui effleure la joue lui livre le secret du chancre qui ronge l'arbrisseau :

> « See? » the grandfather said, holding the leaf close to George's face. « See? » He pointed to a tiny spot on the leaf. « Not good, » he said. (Road 50)

Le diagnostic du mal en termes qui traduisent à la fois l'expertise, la simplicité et la maladresse d'un jardinier n'ont pour objet que de désoler celui pour qui ses fleurs représentent son unique richesse. Cette manière de signaler la connaissance du mal et d'annoncer l'expulsion qui va suivre place le roman dans une perspective biblique avant même la toute première apparition de Mrs Mack. Aux yeux du vieux Mr Martin, la destruction d'une partie du mur d'enceinte qui servait aux habitants de Pepper Street de rempart contre les invasions ne peut être que le prélude d'un désastre absolu, l'anéantissement de son jardin en terrasses et de ses serres. Il vit dans la terreur d'intrus possibles, d'enfants armés de pierres, de badauds curieux emplis de malveillance : « perhaps [by] people with large feet who trample down tiny growing things. » (Road 133) La dichotomie entre les pieds gigantesques et les infimes, délicats organismes vivants menacés d'écrasement reprend celle qui a opposé la beauté des roses et les engins de mort imaginés par le petit-fils. Ce sont d'ailleurs des tracteurs comme le petit George les affectionne (« great foul machines ») qui envahissent Pepper Street comme des agents aveugles et animés d'une volonté indomptable pour percer le mur et bouleverser l'ordre du monde. Ce que les habitants perçoivent ainsi comme une agression, le percement du mur, constitue un traumatisme, et sans nul doute un trauma, mot dont le sens originel, affirme Marc Amfreville, possède une « force [qui] ne saurait être édulcorée[57] ».

> Trauma reproduit le grec τραυωα, qui signifie « blessure ». La racine indo-européenne du mot veut dire « trouée », et la dérive s'est faite du verbe τιτρϖσχω, « percer ». […] Il faut imaginer du côté de l'appareil psychique une blessure telle qu'elle s'apparente à une fracture de la boîte crânienne, ou à tout le moins un choc violent qui l'affecte, et qui justifie l'emploi de l'expression « traumatisme crânien ». […] Ces auteurs [Laplanche et Pontalis] soulignent que « trauma » et « traumatisme » sont employés de façon quasiment

[57] Marc Amfreville, Ecrits en souffrance, op. cit. p. 26.

> synonyme, avec parfois une légère nuance, le premier désignant l'effraction elle-même, le second, ses conséquences[58].

Entre le trauma originel d'un pays né dans l'exil et le sang et l'élaboration d'une littérature qui laisse le champ libre aux jeux de la spectralité, les liens sont multiples qui cherchent à inclure et à exclure tout ensemble ce qui fait et défait la mosaïque identitaire américaine. Sundial, comédie apocalyptique, ravaude à sa manière les pans de l'histoire américaine, en mettant en scène sa dégradation et sa pacotille toute en vignettes découpées dans les catalogues touristiques et pseudo-culturels d'une vieille Europe reconstituée dans des décors surdimensionnés. Le roman s'intéresse tout autant aux traumas fondateurs des individus que de ceux de l'histoire américaine qu'il se plaît uniformément à tourner en ridicule.

Parce qu'elle est la somme de toutes les contradictions morales et esthétiques d'une famille en prise avec sa propre aliénation, la maison Halloran ressemble à ces musées dont Baudrillard déplore la « métavulgarité [59]» américaine qu'ils incarnent. Pour le commissaire d'exposition comme pour l'archéologue, il semble que les tâches de taxonomie culturelles et de classification seront ardues, comme l'indique cette note dans Hangsaman, où les chimères hallucinatoires de l'héroïne comprennent aussi bien des prophéties de catastrophe révélées par des cartes de Tarot (« The origin of all things. Reversed. Ruin. » Hangsaman 191), que des élucubrations déroutantes.

Natalie Waite, imaginant ce que déterrerait une équipe d'archéologues venus fouiller les excavations de sa maison quelque deux mille ans plus tard, entend les interprétations divergentes quant à la nature et à la fonction de la bouilloire, qui aux yeux de l'un est une marmite et dans ceux d'un confrère « […] a chamber pot ; we have no notions yet of the habits of these peoples. » (Hangsaman 24) L'indétermination de l'ustensile et de ses usages produit un effet comique et sacrilège que l'on retrouve dans Sundial, où se confrontent les interprétations aussi insensées qu'absurdes. Une incursion dans l'avenir permet de juxtaposer les strates du temps et d'exhumer le passé en un moment saisissant, où s'entremêlent la fascination et la crainte que peuvent provoquer les mystères du génie humain. À la

[58]Amfreville, Ecrits en souffrance, op. cit., p. 26-27.
[59] Baudrillard, Amérique, op. cit., p. 99.

vision de Aunt Fanny qui fait de la maison Halloran un sanctuaire (« It has seemed to me that this house will become a kind of shrine[60] […] Sundial 122) digne du messianisme de son père, et la place dans un nouveau jardin d'Eden (« Soon it will be quite a Garden of Eden, of course. » Sundial 122) correspondent les prémonitions de Gloria, une jeune parente.

> […] « I think they will come, those far-off people, moving fearfully into this house and not daring to touch anything, looking at the furniture and walls and floors the way we look at cave paintings or catacombs or ancient palaces ; I think they will come on a kind of pilgrimage. They will come in little groups, walking on carefully designated paths so that they will not touch anything or brush against the walls or jar any furniture, and they will walk very softly the way people do when they are walking in the footsteps of many many dead people and are afraid of wakening them or angering them […] (Sundial 123)

Le domaine Halloran, selon Aunt Fanny, est un bastion dans le temps même, un lieu investi par le surnaturel : «There you will allow me superiority, and it is the supernormal which has laid siege to this house, and captured it undefended […] We are in a pocket of time, Orianna, a tiny segment of time suddenly pinpointed by a celestial eye. » (Sundial 44-45)

Dans « Bulletin » (Let me), l'unique incursion de Jackson dans le genre de l'anticipation, une machine à voyager dans le temps revient sur terre après avoir accompli sa mission de recherche au XXII^{è} siècle. Dans la serviette du Professeur Browning, le chef de mission qui pour des raisons non élucidées n'est pas revenu du futur, on retrouve notamment un fragment d'article de journal, publié dans le numéro du 8 mai 2123 de l'Id Tribune[61], dont le titre est sans doute une invitation à prendre ses distances par rapport à la psychanalyse, et un questionnaire d'examen destiné aux étudiants en histoire américaine, « American History 102 » (« Bulletin » Let me 116). Les universités du XXII^{e} siècle, semble-t-il, auront à cœur de vérifier si leurs

[60] C'est bien parce que c'est une scène de crime que la maison Halloran est une maison de deuil, « a house of mourning. » (Sundial 10) Le lien entre le meurtre familial et la sanctification du lieu est évident dans l'exemple de la maison des Stuart, où Harriet Stuart est supposée avoir assassiné tous les siens à la hache. « Fall River, Massachussets, was nothing to the villagers near Mr Halloran's proposed big house ; Harriet Stuart was their enshrined murderess. » (Sundial 78)

[61] Le nom de ce quotidien laisse songeur, et prête peut-être exprès à confusion. Jackson se gausse t-elle de l'engouement de ses concitoyens pour la psychanalyse ?

étudiants sont capables de déterminer le vrai du faux en leur proposant d'étudier les propositions suivantes.

> 3. Some of the following statements are true, some are false. Mark them T and F accordingly.
> A. Currency was originally used as a medium of exchange.
> B. The aboriginal American lived above-ground and drank water.
> C. The first American settlers rebelled against the rule of Churchill III and set up their own government because of the price of tea.
> D. Throat-scratch, the disease which swept through twentieth- century life, was introduced to this country by Sir Walter Raleigh.
> E. The hero Jackie Robinson is chiefly known for his voyage to obtain the golden fleece.
> F. Working was the principal occupation of the twentieth-century.
> G. The first king in America, George Washington, refused the crown three times.
> H. The cat was at one time tame, and used in domestic service. (« Bulletin » Let Me 117)

Ce questionnaire, outrancièrement absurde à première vue, invite en réalité à réfléchir sur la culture historique, la valeur que l'on attribue aux événements, la lecture individuelle et nationale d'un passé dont nul ne se sent plus l'héritier, par pure ignorance ou pour une tout autre raison. Les exercices suivants consistent à décrire la vie quotidienne typique d'un citoyen américain des années 1950, et à disserter sur les traces encore perceptibles d'un patrimoine que l'absence de toute culture historique, il faut bien l'admettre, met à mal en le transformant en questionnaire inepte. Cette vision d'un enseignement fantaisiste de l'histoire va de pair avec le matérialisme kitsch d'un Halloran, qui dans Sundia1 s'arroge un droit souverain ; la mystification familiale et nationale est mise en scène comme dans un parc à thème. Les mélanges grotesques, les juxtapositions bâtardes, les décors dénués de substrat véritablement culturel, sont les signes d'une énigme culturelle.

> […] un effet de surfusion libre de se déployer dans l'extraversion et l'équivalence de tous ses effets, ça, c'est énigmatique. L'extraversion est pour nous un mystère –très exactement comme l'était pour Marx la marchandise : hiéroglyphe du monde moderne, mystérieuse parce

> qu'extravertie justement, forme se réalisant dans une opération pure et dans la circulation pure […][62]

Le catalogue des possessions est une autre manière de magnifier l'indifférence grossière à la décence, la mégalomanie historique se retrouve dans la démesure doublement prédatrice d'un démiurge qui tient les rênes d'un système économique sans entrave. Mr Halloran, comme tous les pères fondateurs de ces lignées dont la gloire repose sur l'argent, cherche à surenchérir au delà des limites du raisonnable. À l'instar des magnats Carnegie, Rockefeller, Randolph Hearst et son double cinématographique dans Citizen Kane, il peut s'offrir ce que lui dicte sa fantaisie. Sa personne est aussi l'égale des empereurs légendaires chantés par les poètes, à l'exemple de Kubla Khan, dont le palais de Xanadu reflète l'incommensurable splendeur. [63]

> In Xanadu did Kubla Khan
> A stately pleasure-dome decree :
> Where Alph, the sacred river, ran
> Through caverns measureless to man
> Down to a sunless sea.
> So twice five miles of fertile ground
> With walls and towers were girdled round
> And there were gardens bright with sinuous rills,
> Where blossomed many an incense-bearing tree;
> And here were forests ancient as hills,
> Enfolding sunny spots of greenery[64].

Plus encore qu'une folie architecturale et l'illustration d'une volonté quasi impériale, le domaine Halloran est aussi une sorte de cimetière où gisent les morts et les secrets du clan. Ce que Coleridge nomme le « pleasure-dome » de l'empereur Mogol correspond dans le roman de Jackson au royaume de Michael Halloran, le patriarche disparu qui dans l'ivresse de sa toute-puissance financière ne se contenta pas de faire aménager une réplique de Strawberry Hill. Sa propriété est une arche, une enclave qui totalise le monde tout en demeurant hors de la portée des manants qui le peuplent. Le manoir comme le parc qui lui sert d'écrin regorge des richesses

---

[62] Baudrillard, *L'Amérique*, op. cit., p. 97.
[63] Samuel Taylor Coleridge, « Kublan Khan, or, A Vision in a Dream : A Fragment » (1796), The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge, ed. by Ernest Coleridge, Oxford, Clarendon Press, 1912, Vol. 1, p. 37-38..
[64] Ibid., p. 37.

que leur propriétaire a accumulées non au cours de prestigieuses expéditions mais grâce aux sommes qu'il a déboursées pour les acquérir. La propriété Halloran est par synecdoque le monde entier, celui de la volonté d'un architecte à l'égal de Dieu. Encerclée par un mur (« so that all inside the wall was Halloran, all outside was not », elle doit contenir le monde, « it should contain everything, » (Sundial 11)

> The other world, the one the Hallorans were leaving behind, was to be plundered ruthlessly for objects of beauty to go in and around Mr Halloran's house; infinite were the delights to be prepared for its inhabitants. (Sundial 11)

L'utopie dont rêve Michael Halloran est un amalgame de chimères idiosyncratiques et de mythes nationaux, une tentative de représentation du Jardin d'Eden comme de la Terre Promise. La rapacité mégalomane du patriarche reflète l'idéal religieux perverti des Pères pèlerins, qui avouent avec une candeur désarmante quelles sont leurs intentions dans la caricature décrite ici.

> A recent New Yorker cartoon has one Puritan emigrant saying to another, as they disembark from the Arbella, 'My immediate goal is freedom of religion, but my long plan range is to get into real estate[65]'.

Le serpent tentateur dans ce jardin d'Eden qu'est l'Amérique apparaît d'abord sous la forme de l'appât du gain, et dans Sundial, la faute de goût confirme la faute morale ancestrale. Un premier serpent fait une apparition fugace dans la bibliothèque, puis un second est retrouvé mort un peu plus tard dans le roman, un des mouchoirs d'Orianna Halloran autour du cou : « It [the handkerchief] had been tied around the neck of a dead garter snake, and the snake had been draped over a branch of a cypress tree. » (Sundial 157)

Comme dans The Turn of the Screw, où la demeure londonienne de l'oncle de Miles et de Flora est emplie des trophées rapportés de ses nombreux voyages à l'étranger, la propriété Halloran est un musée[66]. Ce caractère ne confère aucune

---

[65] Sacvan Bercovitch, « The Rites of Assent : Rhetoric, Ritual, and the Ideology of American Consensus, » in The American self: Myth, Ideology, and Popular Culture, ed. Sam B. Girgus, 1980, University of New Mexico Press, Albuquerque, 5-45, p. 2.

[66] « He had for his town residence a big house filled with the spoils of travel and the trophies of the chase; but it was to his country home, an old family place in Essex, that he wished her immediately to proceed. »
Henry James, The Turn of the Screw, op. cit., p. 11.

authenticité aux objets et aux arrangements architecturaux, car ils sont dénués de sens, privés de valeur autre que financière, et le fétichisme finit par constituer un décor pour un simulacre d'histoire.

Le simulacre, écrit Roberto Calasso[67], est dans son acception platonicienne « terreur vertigineuse » éprouvée devant « l'océan sans fond de la dissemblance » et la « prolifération des images[68]». Sundial invite le lecteur dans un monde d'imposture, notion que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans le chapitre consacré au Dr Wright et au salon de Miss Jones[69], un décor de carton-pâte et de simili. Le temps comme l'espace sont structurés de façon à contenir plusieurs décors, plusieurs strates d'encombrement de biens matériels et de bastions psychiques qui rendent la perception à la fois ahurissante et drôle. L'immense propriété des Halloran a pour mission de contenir le monde, et le manoir lui-même doit héberger toutes les générations. Au deuxième étage de la bâtisse se trouve une pièce, une sorte de conservatoire oublié de tous, sauf de Frances.

> On the third floor of the big house, near the end of the right wing, was a great room, which Mrs Halloran[70] had never visited, although she surely knew of its existence. It occupied almost all of the top floor of the right wing, sharing it only with the little room which the first Mr Halloran had wanted to make into an observatory from which he could watch the stars. Because the big house was so extremely big the great room on the third floor was rarely remembered, and visited only by Aunt Fanny […] (Sundial 175)

Le voisinage des deux pièces est d'autant plus digne d'intérêt que l'observatoire, d'où l'immensité des cieux peut être scrutée, symbolise à la fois la mégalomanie de Michael Halloran et son impuissance, car il n'est resté qu'un projet non réalisé. En outre, l'observation des astres qui aurait pu y être pratiquée est un rappel du goût immodéré du patriarche pour ce que Calasso appelle « bariolage de l'apparaître, » avec ses « ornements » célestes, ses astres, les « poikilmatas[71]».

---

[67] Roberto Calasso, Les Quarante-neuf degrés, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1995.
[68] Calasso, Quarante-Neuf Degrés, p. 181.
[69] Calasso souligne le lien radical entre impostura, « tromperie » mot latin d'époque impériale, et imponere, « abuser quelqu'un, » en latin classique.
Quarante-neuf degrés, op. cit. p. 181.
[70] C'est-à- dire Orianna Halloran, la belle-sœur de Frances.
[71] Calasso, Quarante-Neuf degrés, op. cit. p. 181.

Le goût des Halloran pour le simili est une faute originaire qui frappe l'espace-temps familial du sceau de l'inauthenticité, avec l'album de famille lui-même broché de faux cuir, et contamine jusques aux principes moraux fondateurs de Michael Halloran. Le fatras hétéroclite remisé au dernier étage et réorganisé par Frances est aussi le passé familial qui surplombe les vivants, un toit supplémentaire sous le toit du manoir, une chape. Le cimetière est évoqué lors de la première promenade délirante de Frances, territoire souterrain ; le manoir fait office de mausolée, avec cette pièce qui fait songer aux chambres mortuaires que les Égyptiens aménageaient dans les pyramides.

Toutefois, si l'absence de culture dans le regard de l'acquéreur produit un effet comique, le kitsch, pour reprendre le terme qu'employèrent Benjamin et Adorno pour décrire une forme de pathologie bourgeoise engendrée par le XIX^{e} siècle, est utilisé ici comme moyen de mieux mettre en valeur le caractère parodique de la nostalgie pour le passé et ses symboles. Pour Benjamin, le kitsch est lié à la « reproductibilité de l'œuvre d'art[72]. » La propriété Halloran et ses antiquités neuves préfigurent le commerce de ruines dans l'œuvre de et ce qu'offre le consortium dans sa « véritable hypération de l'imaginaire, » comme l'appelle Marc Chénetier[73].

> In a thick catalogue fastened to the counter by a chain, the sales clerk to an array of ruins: all the architectural orders were being offered for sale, including carefully differentiated Greek Doric and Roman Doric, as well as three varieties of Corinthian capital, reproduced either in the original stone or, less expensively, in a synthetic equivalent, and in various stages of ruin. […] Only the other day a Texan oilman had ordered the Coliseum for his ranch. […] a software company in New Mexico had recently ordered the Baths of Caracalla and Hadrian's Villa […] and another firm in southern California had ordered the entire Acropolis, sturdier than the original and guaranteed against pollution, set by the shore of an ornamental lake. The average customer was of course more likely to want a ruined column for the hall or back yard.[74]

---

[72] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité techique » (1939), *Œuvres* Complètes, Vol. 3, trad. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 293.
[73] Marc Chénetier, Steven Millhauser, Paris, Belin, Coll. « Voix américaines, » 2003, p. 37.
[74] Steven Millhauser, « The Dream of the Consortium, » The Knife Thrower and Other Stories (1998), New York, Vintage Books, 1999, p. 133-134.

Certes, Millhauser laisse libre cours à une fantaisie énumérative plus débridée que ne le fait Jackson, mais la réification du passé, les curiosités que sont ces véritables fausses ruines fabriquées sur commande, et sa reproduction ad absurdum contribue à la dégradation de la fable originaire. Pour Benjamin, l'inévitable altération de l'aura corrélative à la perversion de l'idéal esthétique à l'ère de l'automatisme était liée à l'ubiquité soudaine de l'objet d'art. L'échec relatif du rôle salvateur qu'il avait d'abord prêté à l'œuvre originale, dans son « ici » et son « maintenant », dans « l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve, » est inhérent à la dévaluation subie[75]. Toutefois, la dévaluation de l'« aura » originelle de l'œuvre d'art au fur et à mesure de sa reproduction se voit compensée parce que son contenu est accessible au plus grand nombre.

> La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le studio d'un amateur ; le mélomane peut écouter à domicile le chœur exécuté dans une salle de concert ou en plein air. Si un tel miracle est possible, il se produit au détriment de l'œuvre originale, car la nature révélatrice du regard posé sur la reproduction est vouée à s'émousser jusqu'à dépouiller l'objet de son essence sacrale[76].

Dans Sundial, les fautes de goût paternelles en matière d'architecture et de décoration confirment le péché moral ancestral que la nation a reçu en héritage. Baudrillard estime que le kitsch est l'apanage des collections dont s'enorgueillissent les magnats américains.

> Quand Paul Getty rassemble à Malibu, dans une villa pompéienne aux bords du Pacifique, Rembrandt, les impressionnistes et la statuaire grecque, il est dans la logique américaine, dans la pure logique baroque de Disneyland, il est original, c'est un coup magnifique de cynisme, de naïveté, de kitsch et d'humour involontaire- quelque chose d'étonnant dans le non-sens.[77]

Le cadran solaire qui donne son titre au roman est situé de manière à être vu d'où que l'on se tienne dans les bâtiments. Il est originaire de Philadelphie, ville symbole des racines intellectuelles et spirituelles des Pères de la nation américaine,

---

[75] Walter Benjamin, Essais 2, 1935-1940, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1983, Coll. « Bibliothèque Médiations », p. 90.
[76] Ibid., p. 91-92.
[77] Jean Baudrillard, Amérique, op. cit., p. 98-99.

mais au lieu de fournir les repères qui différencient le jour de la nuit, il indique que toute logique est suspecte, que les contraires se confondent, et que la méthode suivie par Frances Halloran, sa belle-sœur Oriana, ainsi que leur entourage, est celle de la folie, l'illogisme n'étant que le versant caché d'une logique autrement implacable.

Le cadran (« set badly off center » Sundial 13) contraste avec la symétrie du manoir, sa façade et ses vingt fenêtres réparties harmonieusement d'une part et d'autre des ailes droites et gauches ; selon Orianna Halloran, il faut voir dans cette anomalie géométrique, une faillite humaine : « It is a point of human wickedness ; it is a statement that the human eye is unable to look unblinded upon mathematical perfection. » (Sundial 14)

Le portrait de Michael Halloran veille comme une sentinelle malveillante ; ses devises aussi sentencieuses que creuses décorent les murs de la maison ; il est en ceci semblable à Hugh Crain dans Haunting, dont les extravagances sont exprimées dans l'architecture même de Hill House et dans le manuscrit à teneur pseudo biblique.

Dès le début de Hangsaman, Arnold Waite[78] n'hésite pas à s'attribuer le rôle de Dieu, et dans Castle, le père de Merricat Blackwood règne en monarque absolu. Dans l'œuvre de Jackson, les figures patriarcales sont sapées par la grandiloquence à laquelle ils se livrent comme de mauvais acteurs, et l'idolâtrie qu'ils exigent est le signe de leur inanité essentielle. Le roman détourne le rêve messianique des Pères Fondateurs de fonder une nouvelle Jérusalem, une Cité sur la colline, et bouleverse les enjeux religieux. Les éléments d'anticipation dystopique, comme la naissance d'une espèce humaine enfin débarrassée de ses imperfections ancestrales, font immédiatement songer aux horreurs dépeintes dans Brave New World, œuvre à laquelle renvoie Essex sous la double égide de la pastorale shakespearienne et du roman d'Aldous Huxley :

> O wonder !
> How many goodly creatures are there here!
> How beauteous mankind is! O brave new world

[78] « God, » Mr Waite said this morning, and laughed. « I am God. » (Hangsaman 5)
Un peu plus tôt, en plus de railler comme toujours les convictions religieuses de son épouse : « 'Your God,' he customarily remarked to Mrs Waite down the length of the breakfast table, 'has seen fit to give us a glorious day.' Or, 'Your God has seen fit to give us rain,' or 'snow,' or 'has seen fit to visit us with thunderstorms.' » En outre, parce qu'il tourne le dos au soleil, il est auréolé de ses rayons, et chacun de ses mouvements de tête modifie les jeux de lumière : « When Mr Waite turned his head to regard his wife and children the sunlight moved with him, broken into patterns on the table and the floor. » (Hangsaman 5)

That has such people in't[79].

Les références littéraires que Shirley Jackson fait entrer en résonnance désignent la faille essentielle, ce qui, dans le royaume, est tordu, et fait céder les digues du temps : l'heure solaire est celle des ténèbres, un temps non seulement décentré, mais hors de ses gonds, comme la maison qui abrite cette dislocation. En dépit des nombreux éléments cocasses dans Sundial, la tutelle sous-jacente de Shakespeare[80] et du poète de « The Second Coming [81]» confère à cette œuvre des accents sourdement tragiques. Par exemple, la première consultation oraculaire qu'effectue Gloria, une des invités des Halloran, mêle d'abord l'invraisemblable, avec des visions qui parviennent à la jeune fille de l'au-delà d'un miroir[82], et des détails propres à susciter le rire.

L'ambiance comique ne peut cependant tout à fait recouvrir ce que les visions de Gloria révèlent bientôt d'insoutenable.

> « I don't want to watch, » she said, staring. « Like eyes, eyes all looking, they are going to get out — they are going to get out- shut the window against them, quick — shut the mirror, before they get out ! No, wait, » […] « it's quiet now. They can't get out. The others are there. Standing in a row. […] There is a bird walking down the terrace, even from here I can see how bright he is, red and blue and green, like jewels. (Sundial 74)

La créature entrevue, un amalgame d'oiseau de proie et de paon, est évocatrice ; il est en effet difficile de ne pas songer, dans le contexte d'annonciation apocalyptique de Sundial, aux signes avant-coureurs qui s'offrent à la vision du poète dans « The Second Coming, » à la spirale décrite par le faucon désormais sourd aux appels du fauconnier.

> Turning and turning in the widening gyre ;
> The falcon cannot hear the falconer ;

---

[79] Skakespeare, The Tempest (1623), V. 1 : 182-185, ed. by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan, London, Thomson, The Arden Shakespeare, 1999, rpt 2007, p. 275.
[80] « The Time is out of joint », Hamlet, I : 5, 189, op. cit. p. 33.
[81] W. B. Yeats, « The Second Coming » (1919), The Collected Poems of W. B. Yeats, London, Macmillan, 1933, rpt. London, Papermac, 1982, p. 210-211.
[82] Lewis Carroll fait partie des écrivains dont la présence spectrale hante Sundial, au même titre que Daniel Defoe avec Robinson Crusoe.

Things fall apart ; the centre cannot hold ;
Mere anarchy is loosed upon the world ;
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned […][83]

Le roman de Jackson met en scène cette « cérémonie de l'innocence » sans cesse submergée par le sang de l'histoire ; à la sauvagerie originelle ne peut succéder qu'une autre forme de désordre délétère. Comme la redoutable marée de sang de « The Second Coming », la folie obsidionale qui s'empare des Halloran à la suite des révélations dont Aunt Fanny est le dépositaire, ne peut empêcher l'approche de la bête, mue par une force obstinée et aveugle, en chemin vers une affreuse nativité.

The darkness drops again ; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches toward Bethlehem to be born ?[84]

Certes, l'eschatologie négative du poème n'est pas à rechercher comme telle dans Sundial, mais cela ne devrait pas nous conduire à sous-estimer la perspicacité avec laquelle l'écrivain sonde les mythologies messianiques de la culture américaine.

La wilderness, domptée au fur et à mesure des conquêtes territoriales, théâtre des confrontations sanglantes entre les colons européens et les Indiens, est devenue avec l'apparition du cinéma une source infinie dans laquelle la culture populaire américaine a puisé à loisir avant d'essaimer dans l'imaginaire européen par son truchement. Dans le roman de Jackson, la vie des premiers pionniers, les guerres tribales attisées par les intérêts commerciaux et fonciers des conquérants, l'héroïsme face à l'adversité et aux épreuves d'une nature à la fois monumentale et inhospitalière sont traités comme un jeu d'acteurs dans un film, une bande audiovisuelle qui serait la version adulte d'un jeu d'enfant. L'histoire américaine est montrée en contrepoint, comme une forme narrative à visée pédagogique, un récit édifiant dont il faut cependant se méfier, car il est fondé sur l'illusion. Par ces croisements narratifs, Sundial tourne en dérision le récit fondateur narré dans The Birth of a Nation de Griffith[85], qui occupe, parmi d'autres références

[83] W. B. Yeats, « The Second Coming », Collected Poems, op. cit. p. 211.
[84] Ibid., p. 211.
[85] Le film date de 1915.

cinématographiques, une place primordiale dans l'amalgame mythologique américain. Bien que le film dont parlent Maryjane et Gloria reste non identifié, certains éléments le placent indubitablement dans le genre du western.

> « It wasn't the plot so much, you know, » Maryjane was saying to Arabella, « it was the acting. I mean, it was so real you really got to thinking they were real people. Just wonderful acting. Of course, they used real natives, and most of the photography was done right there in the Oturi Forest, with the animals- you know? But I actually cried when they tortured — » (Sundial 245)

L'énoncé en suspens laisse dans l'ombre l'identité des victimes, dont on sait si ce sont des hommes ou des animaux ; toutefois, les appréciations « real people » et « wonderful acting, » combinées avec « real natives, » soulignent la dichotomie à la fois douloureuse et ridicule entre le cinéma, le jeu, la contrefaçon, et l'authenticité, celles des Indiens d'Amérique en l'occurrence. Aux acteurs, se mêlent d'autres comédiens qui jouent leurs rôles d'autochtones, par deux fois enfermés, d'abord dans le scénario du film qui les oblige à faire semblant d'agir, et dans la grande histoire qui les a relégués dans les marges du récit national et dans les réserves éloignées des grandes villes. Cette violence obscène dans l'acception première du terme est exposée à l'écran sans que quiconque la remarque, sans doute parce que, une fois devenue partie intégrante de la culture américaine, elle ne fait qu'en reproduire le modèle à l'infini, comme l'observe Thierry Jandrok à propos de la figure de l'Indien :

> Pour les pionniers, l'Indien était un alienus, la représentation de l'étranger radical, l'ennemi, par excellence, de la foi et du progrès. [...] Les Indiens ne comprenaient pas la logique haineuse dont ils étaient la cible[86].

L'Indien mort revient comme un mort-vivant au cinéma, où il fait partie du décor grandiose de l'épopée nationale. Au même titre que des bibelots dans un salon, ces Indiens font office d'accessoires ; de même que les bustes de Sénèque dans la bibliothèque des Halloran, les cygnes nageant dans le lac artificiel du domaine, les

[86] Thierry Jandrok, Tueurs en série. Les Labyrinthes de la chair, Pertuis, Rouge Profond, 2009, p. 132.

devises gravées sur le cadran solaire et dans le hall de la maison, ils ne sont que pur décor.

Pour Gloria, la jeune fille choisie pour interroger les profondeurs spéculaires afin d'entrevoir le monde post-apocalyptique et paradisiaque qui attend la famille Halloran et leurs invités, le monde extérieur n'est que la réplique méprisable de la maison de poupées de la petite Fancy, l'héritière légitime du domaine.

> It's real inside here, we're real, but what is outside is like it's made of cardboard, or plastic, or something. Nothing out there is real. Everything is made out of something else, and everything is made to look like something else, and it all comes apart in your hands. The people aren't real, they're nothing but endless copies of each other, all looking just alike, like paper dolls, and they live in houses full of artificial things and eat imitation food — (Sundial 185)

Les matériaux de piètre qualité, tels que le plastique et le carton, l'artificialité extrême d'un mode de vie dénaturé qui dégrade même la nourriture, ne sont pas seulement les signes extérieurs d'une érosion des valeurs fondamentales qui transforment les hommes en piteuses répliques les uns des autres, mais aussi de la perte du sens de la réalité, premier pas vers la folie d'un monde dont Fanny et la maisonnée Halloran sont les représentants. Entre les êtres humains et les poupées de la petite Fancy, dont le véritable prénom est Frances, comme celui de sa grand-tante, la ligne de démarcation est imperceptible, que déplore Gloria : « Your dolls have little cakes and roasts made of wood and painted. Well, the people out there have cakes and bread and cookies made of pretend flour […] (Sundial 186). C'est un monde d'illusions et de tromperie, une sorte de corne d'abondance où pervers et menteurs peuvent prélever à leur guise : « […] the only people left any more are the shadows on the television screens. […] » (Sundial 186)

Le constat métaphysique et le dépit adolescent ne peuvent être dissociés dans cette vision qui embrasse l'imposture d'un monde où la technologie n'offre qu'une version abâtardie de la caverne platonicienne, des ombres dégradées (« shadows on the television screens » Sundial 186), un décor dans lequel les adultes se plaisent à jouer comme des enfants dans leurs maisons de poupées et où les écrans télévisuels font office de tyrans domestiques. À l'instar de George Orwell qui dans Nineteen Eighty-Four avait prévu le panopticon politique à domicile rendant impossible toute

velléité de liberté individuelle, même dans la solitude, et de Ray Bradbury, qui dans Farenheit 451[87] installe dans les maisons un indétrônable téléviseur en marche de jour comme de nuit, ancêtre des écrans plats d'aujourd'hui, Jackson imagine un monde où le progrès technologique, perverti par une société de consommation abêtissante, prend le dessus. Certains téléviseurs sont doués d'une force vitale telle qu'ils refusent de s'éteindre.

> A television set in Florida refused to let itself be turned off ; until its owners took an axe to it, it continued, on or off, presenting inferior music and stale movies and endless, maddening advertising, and even under the axe, with its last sigh, it died with the praises of a hair tonic on its lips. (Sundial 199-200)

Certes, cet épisode étonnant, et comique, car il juxtapose une publicité pour une lotion capillaire et un geste d'une violence extrême, a lieu alors que dans le pays tout entier on constate des phénomènes inexplicables, signes avant-coureurs de l'apocalypse à laquelle les Halloran désirent échapper, mais il illustre bien un changement décisif dans une civilisation livrée à des faux prophètes, et à des figures paternelles en réalité toujours déjà dévoyées. En effet, si les bals où les jeunes filles pouvaient autrefois espérer rencontrer leur futur époux ne sont plus guère qu'un jeu de dupes (« when you dance with a boy he's only looking over your shoulder at some other boy » Sundial 186), ils ne font que remplacer un marché matrimonial par un autre. Le commentaire de Gloria est d'autant plus digne d'intérêt qu'elle complète une galerie de portraits masculins particulièrement riche, du patriarche Michael Halloran dont l'omnipotence annihilatrice s'exerce au-delà de sa mort, à son fils Richard, chef de famille fantoche réduit au statut d'invalide en chaise roulante et à une sénilité précoce. Pris entre deux générations d'hommes morts, son père Michael et son fils Lionel, Richard Halloran n'est ni dans la force de l'âge ni dans l'enfance où son état mental délétère le bannit de manière grotesque. Le deuil de son fils n'est qu'un prétexte aux pleurnicheries sentimentales où il se complait lorsqu'il songe à Lionel et confond le carillon sonné en l'honneur de sa naissance et pour marquer le jour de son décès.

[87] Ray Bradbury, Farenheit 451, New York, Ballantine Books, 1953.

> « Do you remember, » Mr Halloran asked, quavering, « when he was born, we rang the bells over the carriage house? »
> […] Mr Halloran stirred, and his eyes filled again with tears. « Do you remember, » he said, « I wanted to keep his curls? […] Tell Lionel…» He stopped uncertainly. « Is it Lionel who died? » he asked after a minute. (Sundial 6-7)

Cette déclaration trouve un écho à la fin du roman, avec cette note élégiaque donnée dans un contexte à la fois festif et culinaire : « It reminds me of when Lionel died, and we rang the bells all night. » (Sundial 212) Lors du barbecue donné en guise d'adieu aux gens du village l'avant-veille de l'apocalypse, Richard reste calfeutré derrière les fenêtres du grand salon, se plaint de ne pas s'être fait nourrir par l'infirmière à domicile, alors que son épouse vient tout juste de lui donner à la becquée un dîner au menu d'ailleurs enfantin, une forme de maternage que les réminiscences sentimentales du père sénile rendent d'autant plus cocasses : « two splendid soft-cooked eggs […]a nice hot broth, and a pretty little pudding » (Sundial 211).

C'est Orianna Halloran qui est désignée comme la propriétaire légitime, après la mort de Lionel, et non Richard, le père dont on apprend dès les premières lignes du roman qu'il n'a pas assisté aux funérailles. D'autre part, la propre fille du défunt, la petite Fancy, ne semble pas souffrir outre mesure, et se montre tout à fait enchantée par ses habits de deuil : « The long black skirt had entertained her during the funeral, and in the car, and if it had not been for her grandmother's presence she might have enjoyed the day absolutely. » (Sundial 3) Peu après, les accusations à l'encontre d'Orianna (« Granny killed my Daddy » Sundial 4) donnent lieu aux plaisanteries shakespeariennes d'Essex, le bibliothécaire.

> « The king, thy murdered father's ghost[88]», Essex said to Fancy. He yawned, and moved on the velvet bench, and stretched. « Where are the funeral baked meats? The old woman can't be planning to starve us, now she's got it all? » (Sundial 4)

[88] « I am thy father's spirit, /Doomed for a certaint term to walk the night […] » Shakespeare, Hamlet, I : 5, 10-11, op. cit., p. 27.

L'ambiguïté des sentiments filiaux se reflète dans l'utilisation des pronoms sujets dans les échanges entre Richard et Orianna, le premier étant le porte-parole, si l'on peut s'exprimer de la sorte, des parents affligés, et cette dernière le symbole de la mère contre nature selon sa bru, Maryjane (« unmotherly monster » Sundial 56).

Lorsque Richard évoque leur fils par son prénom, Lionel, Orianna lui substitue le pronom « it » : « Try not to think about it, » she said. « You'll have trouble sleeping. » (Sundial 15) Il se peut bien sûr que le pronom « it » fasse référence à la mort de Lionel, et non à sa personne, mais la réification opérée ici est symptomatique. De plus, il faut que Richard explicite ce qui devrait aller de soi, comme si le fait de penser à Lionel ne pouvait être compris en tant que tel et nécessitait un surcroît : « He was my son, » Richard Halloran said, patiently explaining. (Sundial 15) Au père fantoche et falot, correspond le fils dont l'absence est décuplée à la fois par la désinvolture d'une mère meurtrière, les hésitations d'un père à l'intellect chancelant, et, avant même son décès effectif, son inexistence intrinsèque.

Quelles que soient les circonstances, pour ces futurs rescapés de la fin du monde que sont les Halloran et leurs compagnons de fortune, la survie est, avant d'être une affaire spirituelle, une question d'organisation matérielle. Lorsque Aunt Fanny fait vider la bibliothèque afin d'y entasser les vivres, il ne s'agit pas simplement d'une substitution entre culture et nature, entre des symboles de savoir et de civilisation et de la nourriture en boîtes de conserve. On peut y voir une satire des entreprises colonisatrices dans l'histoire et du génie de pionniers fictifs comme Robinson Crusoé qui, même dans l'adversité la plus impitoyable, parviennent à recréer les systèmes de fermage et d'agriculture de leur pays d'origine.

> Two complete tool boxes, with a keg of nails, since the bag of nails which Robinson Crusoe brought from the ship had proved so comforting ; mindful of Robinson Crusoe, Aunt Fanny had added a grindstone, and, with some embarrassment, several shotguns and an assortment of hunting knives. (Sundial 156)

La liste du matériel d'équipement est aussi exhaustive que possible, et la destruction des livres par incinération dans le barbecue couvert vient compléter le tableau satirique peint dans Sundial, où les seules formes de culture destinées à survivre sont des manuels pratiques.

> The only books included were Aunt Fanny's Boy Scout Handbook, the encyclopedia, Fancy's French grammar- so that Miss Ogilvie could keep Fancy from forgetting the little she had gained- and a World Almanac. No writing materials of any kind were included, and gradually these books came to be called « unburnables » in order to differentiate them from the rest of the books in the library, which were absolutely burnable. (Sundial 157)

Si les scènes de livres empilés et incendiés évoquent bien sûr des images de sinistre mémoire, les bûchers de l'histoire où les ouvrages mis à l'index étaient brûlés, notamment en Allemagne nazie mais aussi pendant tous les procès en sorcellerie et en hérésie jonchent l'histoire, il convient de garder à l'esprit la nature comique de la frénésie incendiaire des Halloran. Leurs préparatifs préapocalyptiques dévoilent la puérilité qui caractérise les personnages, qui semblent s'apprêter à camper en pleine nature[89].

Les thématiques du roman d'aventures et des récits pour enfants, comme Peter Rabbit et « Goldilocks » s'entrecroisent dans un texte où la métaphore biblique de l'élection et de la salvation est déjà compliquée d'ironie. Les entorses à la logique, en ces pages où l'on se prépare pour un lendemain de fin du monde, sont à voir comme des indices de rupture et de violence. La langue prophétique de Aunt Fanny, qui annonce la fuite ultime est celle de la double allégeance à la folie familiale et à l'obéissance filiale : « After the snake, » […] « After the dance. After the snake. After the day the night. After the thief the flight. » (Sundial 112) Dans le roman de Defoe, c'est la rébellion de Robinson contre les desiderata paternels qui est responsable de son embarquement en mer, et par conséquent, de son échouage sur une île déserte. Dans Sundial, c'est l'obéissance de Frances (Aunt Fanny), à la lettre, de la parole du père défunt, qui cause l'insularité paranoïaque des Halloran ; les diktats que croit entendre la fille sont autant de symptômes d'une emprise ancrée dans le mensonge.

[89] « I want, » Aunt Fanny said, « at least one book on surviving in the wilds « (89) « A Boy Scout Handbook, » Miss Ogilvie said unexpectedly. « I used to have a brother, » she confided in Miss Deborah. (Sundial 89)

Les nombreux exemples de supercherie intellectuelle et artistique, le carpe diem monstrueusement illustré à la fin du roman, avec la découverte du cadavre d'Orianna gisant juste sous l'inscription en lettres gothiques :

> « At any rate, they all appeared considerably surprised when, […] beneath WHEN SHALL WE LIVE IF NOT NOW ? they saw, all at once, Mrs Halloran lying in her golden gown, crumpled at the foot of the great staircase. » (Sundial 238 Capitales originales)

La chute fatale de celle qui se voulait reine est l'exacte réplique de celle qui tue son fils Lionel, est non seulement une preuve de justice poétique, mais une version humoristique de la chute biblique. Le narrateur démontre d'ailleurs aussi qu'il sait se moquer de ses propres propensions à élaborer des théories et des aphorismes, lorsqu'il se met à disserter à l'envi sur la question des croyances fondatrices des valeurs humaines : « […] the statue is nothing until it cries, the philosophy is nothing until the philosopher is martyred. » (Sundial 38)

À Richard Halloran, le maître de maison invalide et l'image même du père fantoche, il est interdit de croire en la promesse de vie éternelle, c'est-à-dire, dans le contexte du roman, post-apocalyptique.

> […] in the concept of everlasting life Mr Halloran could not believe, since he was dying. His own life showed no signs of continuing beyond a hideously limited interval […] Not-dying from day to day was as much as Mr Halloran could be fairly expected to believe in; the rest of them believed in what they could- power, perhaps, or the comforting effects of gin, or money. (Sundial 38)

Les lettres gothiques du carpe diem indiquent la nature frauduleuse du discours paternel, qui n'est qu'imitation décorative, et, plus gravement, génératrice de folie et de mort. C'est en réalité une langue violente et sanglante, comme le montre l'onomatopée écrite ainsi dans le texte, en italiques, pour signifier le geste meurtrier d'Harriet Stuart tel que la légende villageoise l'a inscrite dans son histoire.

> […] and they say she got up when it was still dark and she had the hammer with her— took it to bed with her the night before, you know — and came right down the hall to her parents' bedroom and wham ! Then, across the hall to the boys. Wham again. Nothing to it, says Harriet. (Sundial 79)

Entre le langage purement ornemental d'un carpe diem dont Michael Halloran décore ses murs comme pour mieux afficher ce qui est en réalité une antiphrase, et l'onomatopée qui traduit la violence du coup mortel, il se trouve espace où la pensée doit s'annuler.

La miniaturisation de l'Amérique et du monde en parc de loisirs, la démultiplication des récits qui rendent le passé, le présent et l'avenir de plus en plus fictif dans le sens péjoratif du terme, font partie d'une entreprise totalitaire que Jackson tourne en dérision. Le stuc, la pacotille, le simulacre, les divagations, sont tous au service de ce dessein à la fois destructeur et comique. Le faussaire d'origine n'offre pas à ses descendants de « contrefaçons[90] » vivables et viables, mais seulement un mausolée. La langue même est devenue un artefact vide, les devises et les citations étant utilisées à des fins purement décoratives, souvent risibles. Selon Rich Pascal, il s'agit d'imposer une retraite :

> In constructing feudal pasts cleansed of any threat of social disorder, those fictions signaled a desire to retreat into a tidily controllable new old world — modern ideological assumptions comfortingly in hand[91].

Le parc imaginé par Michael Halloran correspond à ces confusions spatio-temporelles qui travestissent la langue ; ainsi, si les vers de Cymbeline[92] servent d'invitation à venir s'abriter d'un soleil d'été trop ardent dans les fausses grottes, ils sonnent aussi faux que les propos imaginaires souhaités par l'heureux propriétaire :

> The entire air of the grotto was faintly that of Strawberry Hill confection, and it would have been vastly improved by a party of ladies, resting there after their saunter through the shrubbery (« La, what a love of wilderness we have

---

[90] Nous empruntons l'expression à Michel de Certeau, L'Invention du quotidien, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1990, p. 54.
Nous avons pu constater un peu plus haut que dans la pièce-musée où est préservé tel quel le premier appartement des Halloran, le règne du faux (le faux acajou, le faux velours, le faux cuir), l'imitation ou la copie de matières nobles, annonce l'orgie muséale du futur domaine.

[91] Rich Pascal, « The Sundial and Postwar American Society», Shirley Jackson, Essays on the Literary Legacy, op. cit., p. 83. Italiques originales.

[92] «Fear no more the heat o' the sun, / Nor the furious winter's rages ; / Thou thy worldly task hast done,/ Home art gone, and ta'en thy wages./ Golden lads and girls must, / As chimney sweepers, come to dust.»
Shakespeare, Cymbeline (1623), IV : 2, 257-263, Shakespeare. The Late Romances, ed. by David Bevington, New York, Bantam Books, 1980, p. 257.

> covered, » the air just breathed ; « hark, are the gentlemen back from their riding ? » (Sundial 188-189)

L'anglais de Shakespeare ou celui du XVIII[e] n'importent que pour leur valeur décorative, absurde, mais la nature semble obéir aux lois immuables de la tragédie. En effet, le sérieux avec lequel la maisonnée Halloran comprend la promesse de l'apocalypse semble confirmé par une amusante accumulation de signes de courroux divins, et on peut en observer, comme dans Julius Caesar, les manifestations diverses.

> Toward the end of August the weather turned strange; various and unusual phenomena were reported from one end of the country to the other : freak snow storms, hurricanes, hail from a clear sky. […] a volcano which had been dormant for five hundred years erupted, blasted its surrounding countryside, and fell asleep again forever. A woman in Chicago was arrested for leading a polar bear clipped like a French poodle into a large downtown department store. A man in Texas won a divorce from his wife because she tore out the last chapter of every mystery story he borrowed from the library. (Sundial 199)

L'anecdote du Texan est bien plus curieuse qu'il ne paraît à première vue, car en plus de son incongruité elle dénote une manière irrévérencieuse de congédier l'histoire. Le prophète capable de lire dans les profondeurs de l'Histoire est ridiculisé, réduit à la figure du lecteur qui ne peut connaître la fin du roman, version atrophiée de la fin de l'Histoire, orthographiée cette fois-ci avec une lettre majuscule.

Les faux prophètes comme Michael Halloran font par ailleurs une brève apparition dans le roman, avec la secte des « The true Believers, » leurs voyants, et leurs croyances en ambassadeurs venus de Saturne pour sauver les heureux élus. À leur grande surprise, les habitants de la maison Halloran apprennent l'existence d'un groupe rival qui se prépare aussi pour Armageddon. Les membres de la secte « True Believers » reçoivent des messages que des esprits, notamment celui de Liliokawani, une reine égyptienne, leur font parvenir de l'autre monde, et recommandent une vigilance extrême le jour venu :

> « The main thing, » Edna said, « the most important main thing, is we got to be ready when they [the spacemen from Saturn] come. There's no second trip, remember. You miss the first saucer — you never get another chance. Once that saucer with your name on it leaves, it's gone. […] » (Sundial 102 Italiques originales)

Le ton comique de ces échanges ne doit pas occulter ce que ce genre d'expérimentation spirituelle peut avoir de dangereux à l'extrême, voire de meurtrier. Il suffit de songer aux suicides collectifs orchestrés par des chefs de secte comme le pasteur Jim Jones, qui a coûté la vie à neuf cent quatorze personnes, dont de fort nombreux enfants, en 1978[93].

Michael Halloran, prophète à l'image de l'Ange de l'histoire tourné vers le passé comme vers l'avenir, fige le temps de façon à ce que personne ne puisse jamais sortir de son impasse. Sundial dépeint jusqu'à l'absurde cette situation, où on peut voir l'illustration de ce que Calasso écrit à propos d'un roman de Wiedekind : « L'histoire visible parvient donc au pique-nique et à la désolation de la fête, mais l'histoire invisible du parc s'exalte à l'intérieur des murs de Mine-Haha.[94] »

La vision pessimiste de Sundial est la réponse de l'écrivain aux questions du monde d'après le meurtre industriel, la Shoah et la bombe atomique. « The Colloquy » (Lottery) invite le lecteur à s'interroger sur le jargon politique des années cinquante.

---

[93] Pour la rédaction de cette note, nous avons consulté le site en ligne de prévention contre les sectes, www.prevensectes.com/jones1.htm. L'auteur de l'article est Emmanuelle Kaufmann.
Le «Temple du Peuple,» installé dans la jungle de la Guyanne britannique dès 1973, était dirigé d'une main de fer par Jim Jones, son fondateur. La folie paranoïaque et mégalomane de Jones- il appelle sa colonie du nom de «JoNestown,» calqué sur le lieu historique de Jamestown- conduit à la pire tragédie causée à ce jour par les dérives pseudo-religieuses sectaires.

[94] Calasso, Quarante-Neuf Degrés, op. cit., p. 46.
Frank Wiedekind, Mine-Hana *ou De l'éducation c*orporelle des jeunes filles, (1903), trad. fr. de R. Henry et R. Valançay, Paris, Flammarion, 1984.

Chapitre 3

La cellule familiale ou la scène du crime

1. Ubiquité du crime

La robinsonnade de la famille Halloran pose l'axiome inhérent à la cellule familiale ; la survie n'est en effet garantie qu'à la condition sine qua non d'une obéissance absolue au chef du clan, lequel peut exercer son autorité délétère au-delà du cercle restreint sur le reste de la communauté sous la forme d'une puissance invisible, qu'elle soit d'ordre politique ou culturel. La méchanceté, qu'il faut distinguer de la simple faute, écrit Vladimir Jankélévitch, n'est ni accidentelle ni le fruit de l'ignorance, comme elle l'est dans sa conception socratique, elle pose « un problème psycho-ontologique » :

> La méchanceté est malveillance par nature et malfaisante par accident : car elle ne nuit à l'autre que selon l'occasion, et la malignité, qui est une méchanceté pernicieuse et très réussie, y ajoute simplement ce qu'à l'intention ajoute les œuvres […] Ainsi notre problème est le méchant que l'on est, non point le mal que l'on fait[1].

Dans l'œuvre de Jackson, l'élément ontologique de la méchanceté enferme les personnages dans un monde où on s'entretue de toutes les façons possibles.

Comment s'acquitter d'une dette sanglante autrement que par le sang ? Une fois encore, les prophéties de Habbacuc telles que Mrs. Mack les énonce jour après jour dans Road devraient figurer au frontispice de chacune des demeures de Pepper Street. Le mur d'iniquité qui encercle le domaine Halloran est celui que bâtissent les pères criminels ; la dichotomie entre le discours officiel et son substrat impensé, ainsi que le culte de la propriété privée tel qu'il est montré chez Jackson, sont une preuve

[1] Vladimir Jankélévitch, *L'innocence et la méchanceté. Traité des vertus III*, Paris, Bordas, 1970, rééd. Flammarion, Coll. « Champs », 1986, p. 100. Italiques originales.

supplémentaire de la perversion d'un idéal religieux conquérant, voué à un matérialisme insatiable.

Les symboles du serpent dans le jardin d'Eden et de la dette au père, réel ou imaginaire, sont intimement liés. L'étude que Gérard Pommier[2] consacre au nom propre et à ses diverses généalogies montre les modalités de nouages. Ce qui constitue l'héritage est d'ordre spirituel, psychique, et matériel, imbrication souvent confuse dans lequel le don est générateur de tourments :

> De sorte que la parole peine à faire acte. Au fur et à mesure de leur énonciation, le sens des mots se dégonfle : ils perdent leur fiducia, c'est-à-dire leur créance[3].

Les travaux de Marcel Mauss ont démontré que le don n'est jamais gratuit ; il s'effectue sous forme d'échange, le potlach, dont les conventions varient selon les personnes concernées. Dans l'œuvre de Jackson, les valences de cette économie sont effroyables, la dette contractée auprès des aînés payable seulement en livres de chair[4], taillées à même le corps physique ou mental.

L'opposition entre potlach et monnaie, rappelle Roberto Calasso, repose dans « l'incommensurabilité de l'unité de mesure[5] », et tout échange, fondé ainsi sur une valeur fétiche, est voué à l'excès. Le don ne peut que se rappeler au mauvais souvenir de l'obligé, il devient dette à régler. Comme le pharmakon, il est remède et poison, et ne délivre de bienfait que de façon fort provisoire, comme le démontre Derrida :

> Si le pharmakon est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait passer l'un dans l'autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc[6].

---

[2] Gérard Pommier, Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes. Paris, PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2013, p. 86.
[3] Ibid., p. 86.
[4] Dans « The Honeymoon of Mrs Smith, » cette livre de chair apparaît de manière subreptice sous la forme d'une livre de café, comme nous le voyons un peu plus avant dans ce chapitre. Cette expression est intrinsèquement liée à l'étrange requête de Shylock dans la pièce de Shakespeare :
« The pound of flesh which I demand of him,
Is dearly bought, 'tis mine, and I will have it. »
William Shakespeare, The Merchant of Venice (1600), The Works of William Shakespeare, London, Frederick Warne and Co., Coll. « The Chandos Poets », 1879, p. 207.
[5] Calasso, Quarante Neuf Degrés, op. cit., p. 54.
[6] Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », La dissémination, Paris, Editions du Seuil, 1972, rééd. Points, Coll. « Essais », 1993, p. 166.

Chez Jackson, cette inflation dépend des enjeux psychiques des personnages ; pour Eleanor Vance, le prix exorbitant de l'hospitalité de Hill House dans Haunting est sa vie même. Dans « The Lottery », le sacrifice rituel ne remplit son office apotropaïque qu'à moitié, puisque s'il garantit la récolte, il perpétue aussi la transmission d'un héritage maudit. La dette réglée par la mise à mort de la victime, du pharmakos, ne fait en réalité qu'augmenter le dû originel.

Dans Nest, Elizabeth Richmond est l'héritière d'un des hommes les plus riches d'Owenstown, petite ville imaginaire dont le nom pointe d'ailleurs dans la double direction de la propriété (own) et de la dette (owe). C'est à Morgen, la tante maternelle d'Elizabeth, qu'est revenue la tâche de préserver un legs dont elle tire des bénéfices à plus d'un titre, puisqu'elle peut en même temps profiter de l'aisance matérielle de sa nièce et savourer sa vengeance posthume, c'est-à dire d'avoir survécu à sa sœur, qui lui a volé son fiancé, et d'une certaine façon, hérité de sa fille. Morgen fait par ailleurs partie du clan des « Owenstown Joneses » (Nest 222), de ce genre de personnes qui ne s'en laissent pas conter (ou compter) et, malgré le mariage manqué à cause de sa sœur, n'est devenue ni gouvernante ni adepte de la peinture sur porcelaine[7].

Le contexte du roman permet de jouer sur les mots, une incitation qu'arbore le titre Nest, que l'on peut entendre d'au moins deux façons, en plus des sens suggérés par la comptine. Le nid en question n'est pas uniquement le corps maternel de la première Elizabeth, créateur de l'enfant du même nom, mais il est possible de l'entendre aussi dans le sens de l'expression voisine et implicite de « Nest egg », laquelle ajoute à la notion de l'enfantement celle des économies accumulées au fil du temps, de la tirelire pour les plus jeunes épargnants. On sait également que l'expression « nest egg » désigne aussi un œuf artificiel déposé dans un nid afin d'inciter une poule à y pondre, ce qui dans le roman prend une tout autre dimension, avec la reproduction spontanée des identités d'Elizabeth, la fille désormais tout à fait orpheline, et laissée en tutelle à sa tante Morgen, en quelque sorte mère de substitution et administratrice du legs paternel. Nest est aussi le roman des comptes et des dettes réglés tant bien que mal, et à tout prix.

---

[7] « A woman well-educated when a good education was still thought of among her mother's friends as somehow the best possible occupation for an unmarried girl – better, surely, than going out as a governess, or taking up the painting of china- she has been bred to reason and comprehend and read whatever she pleased […] » (Nest 222).

Dans Road, Miss Fielding s'affole à l'idée que les intrusions intempestives de ses voisins peuvent ruiner son pauvre dîner, sa pitance de thé, de pain grillé et d'œuf au plat. Alors qu'elle tâche de renvoyer l'importun venu frapper à sa porte, la seule pensée qui l'occupe est celle de son infusion de thé vouée à l'épuisement, une forme de denrée qui se dépense en vain, comme en pure perte, « the tea spending itself. » (Road 120) Le maigre dîner, les émotions à vif, les économies libidinales comme les appétences inavouables pour le malheur d'autrui, forment la trame de la communauté de Road, grevée par le chancre du mal le plus ordinaire, celui que la circulation pervertie des affects et des valeurs offre comme semblant de récompense.

Le jeu perfide d'une économie familiale, qui dans Sundial mène à la perte de la raison, de même qu'aux fausses ruines qui s'abîment avec l'usure du temps, illustre non seulement le pouvoir que peut exercer l'architecture rêvée par Michael Halloran sur ses descendants, mais l'enlisement dans une dette sanglante qui se répète de manière circulaire. Comme le mur d'enceinte du domaine pourtant censé protéger la famille, la richesse s'est transformée en dette et en incarcération.

Constance et Merricat, les sœurs recluses de Castle, devenues presque hors-la-loi malgré l'acquittement de l'aînée après la mort de toute la famille par empoisonnement, vivent selon les principes d'une économie rendue à une simplicité primordiale. L'argent paternel, tout d'abord dûment placé à la banque lors du vivant de Mr. Blackwood, devient une monnaie singulière lorsqu'après le procès, les sœurs se retrouvent livrées à elles-mêmes, avec pour seule compagnie l'Oncle Julian, l'unique rescapé de l'assassinat en masse, et le chat Jonas. L'argent, retiré de la banque et mis dans un coffre-fort dans l'ancien bureau paternel, se voit investi dans une forme de capitalisme primitif ; il sert bien sûr à acquérir des denrées indispensables, mais la jeune Merricat s'en sert aussi en guise d'offrandes qu'elle accroche aux branches d'arbres, ou qu'elle enfouit, comme pour le rendre à la terre. Cette tutelle naturelle se voit également dans la fonction nourricière de Constance, figure maternante attachée aux lieux symboliques et pratiques de la cuisine et du potager Ce qu'il reste de la fortune paternelle est remisé dans le coffre-fort, tandis que le cellier renferme le legs féminin, les bocaux de nourriture en conserve préparés par les mains des femmes Blackwood de génération en génération, un mélange de capital et d'archives alimentaires.

> The entire cellar of our house was filled with food. All the Blackwood women had made food and had taken pride in adding to the great supply of food in our cellar. There jars of jam made by our great-grandmothers, with labels in thin pale writing, almost unreadable by now, and pickles made by great-aunts and vegetables put up by our grandmother, and even our mother had left behind six jars of apple jelly. Constance had worked all her life at adding food in the cellar, and her rows and rows of jars were easily the handsomest, and shone among the others. (Castle 460)

La valeur de Constance transparaît dans le travail qu'elle fournit afin de contribuer à l'épargne alimentaire instituée par ses aînées ; l'éclat de ses bocaux contraste avec les étiquettes à peine déchiffrables (« labels in thin pale writing, almost unreadable by now » Castle 437) et la fierté possessive qu'en retire Merricat est évidente : « easily the handsomest, and shone among the others. » (Castle 437) La jeune fille établit d'ailleurs un parallèle entre ses trésors et ceux de Constance, tout en insistant sur le caractère létal des denrées laissées par les femmes de la famille Blackwood.

> « You bury food the way I bury treasure, » I told her sometimes, and she answered me once : « The food comes from the ground and can't be permitted to stay there and rot ; something has to be done with it. » (Castle 460)

Si la nourriture est ainsi empêchée de pourrir en terre, et que le labeur de Constance est générateur de vie, le double mouvement d'enfouissement et de déterrement rappelle l'effet mortel que l'acte de manger peut constituer un hommage poétique, les bocaux laissés en héritage ne peuvent être consommés.

> All the Blackwood women had taken the food that came from the ground and preserved it, and the deeply coloured rows of jellies and pickles and bottled vegetables and fruit, maroon and amber and dark rich green stood side by side in our cellar and would stand there for ever, a poem by the Blackwood women. Each year Constance and Uncle Julian and I had jam or preserve or pickle that Constance had made, but we never touched what belonged to the others ; Constance said it would kill us if we ate it. (Castle 460

Dans la permanence et la fidélité que son prénom évoque, Constance perpétue une tradition dont elle protège cependant ceux dont elle a la charge des conséquences mortelles. Grâce à elle, nourrir et manger n'est plus passible de mort, et ce qu'elle exhume de terre pour l'enterrer dans le cellier est sans danger. À l'opposé, Merricat, qui ne jardine ni ne cuisine, utilise la nourriture à des fins sinistres.

L'argent et la nourriture jouent un rôle prépondérant dans ce roman où le système économique, l'équilibre entre oikos et domus, sur lequel les deux sœurs fondent leur réclusion est celui d'une liberté acquise au prix du meurtre, ce dernier accompli à la table familiale, où les relations de pouvoir et de soumission prennent une importance considérable. Privée de dessert un soir par son père sans doute exaspéré par une de ses sottises, et inquiète à la pensée d'être placée dans une institution, Merricat, alors âgée de douze ans, met de l'arsenic dans le sucrier, sans toutefois mettre en danger la vie de Constance, dont elle sait qu'elle ne sucre jamais ses fraises. Le règlement de comptes, on le voit, est sans merci. Constance règne sur un monde de nourriture et de domesticité dont Merricat, la jeune criminelle restée puérile malgré ses dix-huit ans, et l'Oncle Julian, retombé en enfance après son empoisonnement manqué, sont les principaux bénéficiaires. Elle est l'organisatrice suprême, dont les attentions culinaires n'ont d'égal que les soins qu'elle prodigue à tout ce qui l'entoure, aux êtres aussi bien qu'à la maison et au jardin. Aux séances de nettoyage, qui ont toujours lieu le lundi, correspondent les actes propitiatoires de Merricat, ainsi que les comptes qu'elle tient avec une grande rigueur dans le petit carnet où son père consignait autrefois ses dettes : « a little notebook of our father's, where he used to record the names of people who owed him money, and people who ought, he thought, to do favours for him […] » (Castle 471)

L'équilibre économique et psychique est littéralement rompu avec l'arrivée du cousin Charles, prophétisée par un signe de mauvais augure :

> My book nailed to a tree had rusted away and the book […] was useless now as protection. I had wrapped it very thoroughly in heavy paper before nailing it to the tree, but the nailed had rusted and it had fallen. (Castle 471)

La combinaison de l'extermination de la couvée de serpenteaux, de l'image de la crucifixion cocasse, et par ailleurs peu efficace, du carnet de dettes consignées par le père, et du feuilletage temporel qu'offre la perspective narrative post-

évènementielle (« It was really too late, although I did not know it then » Castle 471) enrichit les thématiques monétaires et mortuaires. Une façon de condamner l'enfance sà mort par procuration est signifiée ici, avec Merricat massacrant les jeunes serpents par dégoût, mais aussi dans le fol espoir d'échapper elle-même à la sentence qui pèse comme l'épée de Damoclès sur l'enfant, personnage particulièrement symptomatique dans l'œuvre de Jackson. Les figures parentales, dotées de la double fonction que Merricat a interprétée dans un sens tout aussi littéral que magique, ont été tout simplement éliminées physiquement, leurs vestiges symboliques investis d'une puissance protectrice dont ils n'ont pas fait usage de leur vivant. Le carnet de dettes gît au pied de l'arbre, et les trois mots que Merricat a choisis pour renforcer son bastion magique, dont elle a ingéré le dernier, « melody », après l'avoir tracé sur sa tartine de confiture[8] ne peuvent prévenir la catastrophe qu'incarne le cousin Charles.

C'est Constance à présent, qui lorsqu'elle s'éloigne de Merricat, « leaving the heart of the house unguarded » (Castle 473) l'expose aux dangers du monde alentour, et surtout à la menace de celui qui est d'abord désigné par un pronom impersonnel « there's one outside. » (Castle 473)

Non content de s'approprier les effets personnels de son oncle défunt, Charles, le fils du troisième frère Blackwood, un renégat parti autrefois faire fortune loin de sa famille, tente de mettre la main sur l'argent. Sa rivalité avec Merricat est de prime abord de nature affective, puisque Constance devient rapidement un objet de convoitise, mais aussi d'ordre matériel. Il faut également à l'usurpateur récupérer les sommes que Merricat distribue dans ses cachettes et sur ses autels sauvages, et faire fructifier à son propre avantage ce qu'il estime lui appartenir d'ores et déjà, la maison et tout ce qu'elle contient. L'anarchie apparente qui règlemente les oblations superstitieuses de Merricat déroute ce voleur pour qui la valeur de l'argent, des biens et des jeunes femmes se réduit à son expression marchande, dans l'acception la plus étroite du terme. Bien entendu, nous développerons plus avant cette facette de

[8] « I decided that I would choose three powerful words, words of strong protection, and so long as these great words were never spoken aloud no change would come. I wrote the first word –melody- in the apricot jam on my toast with the handle of a spoon and then put the toast in my mouth and ate it very quickly. I was one-third safe […] I carried my breakfast dish to the sink and set them down ; I was deciding on my second magic word, which I thought might very well be Gloucester […] » (Castle 461-462).
Le troisième mot est avalé dans un peu d'eau : « I thought of using digitalis as my third magic word, but it was too easy for someone to say, and at last I decided on Pegasus. I took a glass from the cabinet, and said the word very distinctly into the glass, then fille dit with water and drank. » (Castle 463)

l'inhabitable dans l'œuvre, mais les trocs psychiques qu'opère Merricat dépendent d'un système inclassable, hors-norme, celui de la psychose et d'un amour fou envers une sœur non moins moins ambiguë pour être maternante.

La thématique de l'incestuel, avec ce retour du père mort sous les traits d'un neveu qui lui ressemble trait pour trait, et désire l'aînée des filles, s'accompagne ici de la répétition du drame originel, avec une variante centrale qui met cette fois-ci en danger la demeure, le château nécessaire à la survie de la dyade, et non la seule Merricat qui redoute l'envoi en asile d'aliénés. En effet, les tentatives de la jeune fille pour se défaire de Charles donnent lieu à un incendie, suivi d'une mise à sac par les villageois après le passage des pompiers et leurs trombes d'eau.

Entre l'empoisonnement et l'incendie, que sépare un intervalle de six ans, l'enjeu est la perpétuation de l'enfance par l'éradication de l'ennemi, d'abord le père détenteur du pouvoir absolu que représente sa puissance foncière et financière, puis Charles l'imposteur qui met en péril la liberté qu'octroient un argent et propriété immobilière sans autre maître à bord que Constance, guidée par le bon plaisir de Merricat et les desiderata alimentaires de l'Oncle Julian.

La liberté est savoureuse, qui peut se déguster sous forme de mets favoris et d'escapades avec le chat Jonas jusques aux confins de l'immense jardin

2. Une dette sanglante, mais savoureuse

Dans Nest, la jeune patiente du Dr Wright, Elizabeth Richmond, est l'héritière d'un des hommes les plus riches d'Owenstown, petite ville imaginaire dont le nom pointe d'ailleurs dans la double direction de la propriété (own) et de la dette (owe). C'est à Morgen, la tante maternelle d'Elizabeth, qu'est revenue la tâche de préserver un legs dont elle tire des bénéfices à plus d'un titre, puisqu'elle peut en même temps profiter de l'aisance matérielle de sa nièce et savourer sa vengeance posthume, c'est-à dire d'avoir survécu à sa sœur, qui lui a volé son fiancé[9], et d'une certaine façon, hérité de sa fille.

[9] Le thème des sœurs rivales en amour apparaît dans Road, avec Mrs. Ransom-Jones qui a épousé le fiancé de sa soeur, Miss Lillian Tyler, et dans Haunting, avec la guerre que se livrent les deux héritières de Hugh Crain, le créateur et le premier propriétaire de Hill House.

Le crime fratricide que Morgen n'a pas eu commettre, sa sœur Elizabeth mourant sans son concours pour ainsi dire, lui apporte une forme de confort moral et matériel en compensation de la perte immense que fut celle de la perte de son fiancé au profit de sa cadette, une rivale plus féminine et plus séduisante. Les réminiscences vengeresses sont souvent exprimées après le dîner, comme après un festin cannibale où le corps repu permet de laisser libre cours à la satisfaction, la disparue est métabolisée, son absence se fait verbe, et source de farniente.

> « Me, I sit home all day on my fanny, living on my income. » She smiled and bowed formally to Elizabeth. « Your mother's income, I should have said. Mine only by the merest faint chance, mine only because I outlived her. Mine, » said Aunt Morgen with relish, « only because I outlived her. (Nest 14)

Les avantages du bilan que le châtiment a évité sont inventoriés avec soin, comme pour en décupler la valeur originelle :

> I wouldn't have gotten her money, because they would have called me if I had killed her, and don't think I didn't think of it often enough, but they would have caught me. (Nest 14 Italiques originales)

Morgen se félicite, à grandes lampées de cognac, d'avoir triomphé de sa rivale, dont les excès ont contribué à éliminer l'encombrante présence.

Miss Baxter, la narratrice de la nouvelle « The Order of Charlotte's Going" (Ordinary) se sert de la gourmandise de la riche cousine, dont elle est une sorte de dame de compagnie depuis quatorze ans, pour précipiter sa fin et mettre la main sur son héritage. Le récit commence au mois de juin, lorsque les médecins attitrés de Charlotte Allison, les Dr West et Nathan, lui promettent une mort prochaine en raison d'un état cardiaque et d'une hypertension artérielle inquiétants si elle ne maîtrise pas davantage son appétit et son goût pour les cigarettes. Anne Baxter commente: « Actually, she had all the pleasures of dying for that whole summer, » (« Charlotte, » Ordinary 351) À l'ambiguïté mortifère des remarques (« Coffee ? It may be your last cup, you know » (« Charlotte, Ordinary 350), viennent s'ajouter des attentions d'ordre culinaire présentées sous un jour vertueux.

> ‘Doesn’t seem fair, does it? You and me eating kidney stew, and Charlotte…’ I looked at Martha [la cuisinière] and she looked at me. ‘Why not?’ I said.
> ‘Shouldn’t do it,’ Martha said.
> ‘I don’t care’. I fixed a tray with a generous serving of kidney stew, threw on a couple of Martha’s yeast rolls, and a cup of coffee with plenty of cream and sugar. Then I stuck my tongue out at Martha and took the tray upstairs. (« Charlotte, Ordinary 356)

Non seulement les entorses au régime alimentaire prescrit par les médecins se multiplient, mais il commence à arriver des cartes d’un goût douteux, qui félicitent Charlotte pour des fiançailles supposées, peu de temps après pour un mariage, suivi comme il se doit d’un heureux événement, des enveloppes contenant des araignées, ce qui manque de justesse de provoquer un infarctus, enfin des colis emplis de chocolat et de confiseries ainsi que de paquets de cigarettes. La nouvelle se termine par une promenade dans le jardin, où la beauté des roses semble s’être nourrie de la longue et curieuse agonie de Charlotte.

> Well, the roses bloomed and kept their blossoms and got heavier and richer as the summer went on, and by the end of August our garden was so lovely, I would have liked to die there myself. Charlotte was tired and lethargic all the time ; she might come downstairs for an hour or so in the morning, but she spent most of her time in her room, looking down at the roses from her window and I suppose stuffing herself with the lavish gifts from her unknown friend. It was all I could do to coax her out into the air for five minutes, and of course in the end that was what finally did it. (« Charlotte, » Ordinary, 359)

Les envois de sucreries et d’autres substances interdites sont accompagnés de petites notes (« They’re just trying to leave you out. You better show them you can still be in the center of things. » (« Charlotte » Ordinary 361) dont on apprend à la fin de la nouvelle qu’Anne les a toutes rédigées de la main gauche pour déguiser son écriture, sauf celle-ci qu’elle s’est bien entendu dépêchée de brûler : « It was the only one of those things that I hadn’t written left-handed, and I burned it. » (« Charlotte, » Ordinary 361)

Dans le jardin, la vue d'un serpent provoque une scène de panique exagérée qu'organise Anne Baxter pour achever sa cousine, victime d'une crise cardiaque. Anne regrette d'autant plus sa réaction excessive, confie-t-elle ensuite au Dr West, que le reptile en question n'était qu'une inoffensive couleuvre tachetée (« only a milk snake » « Charlotte, Ordinary 360) et non une vipère. En anglais, l'appellation « milk snake » a des connotations que l'on perd dans la traduction et qu'il convient de souligner ici. L'allusion au serpent dans le jardin d'Eden est évidente, certes, mais elle est enrichie par la référence implicite à l'expression « milk of human kindness, » d'abord image de la bonté humaine dont le psalmiste craint qu'elle ne s'épuise même dans le cœur de ses parents[10], puis symbole d'une possible faiblesse dans la quête sanglante du pouvoir encouragée par Lady Macbeth dans la pièce de Shakespeare. Sous la plume de cette narratrice intrigante et meurtrière qu'est Anne Baxter, le nom de « milk snake » est investi de toute la puissance venimeuse du serpent à sonnette, dont elle connaissait sans doute la cachette de prédilection parmi les rosiers.

> I took her arm, because she had trouble walking, and we went together out into the garden, among the roses. I knew I was right, when she stopped at once and just touched a rose with one finger.
> 'They're lovely this year,' she said.
> 'Each summer they're lovelier than the last. That's one of the things with roses.
> She laughed. 'You thinking that next summer they'll be just as lovely without me?'
> 'I'll plant some on your grave,' I said amiably. 'Come and see the rock garden. » (« Charlotte, » Ordinary 359-360)

L'interversion entre les valeurs nourricières et létales de la nourriture, l'ambivalence clairement établie entre le désir de préserver et celui de nuire, sont au cœur de cette nouvelle où le calcul et la haine trouvent un certain équilibre dans la satisfaction de la tâche menée à bien. La mourante en puissance qu'était Charlotte Allison avant sa mort physique paie le prix extravagant qu'exige la dette contractée dès l'installation de la cousine pauvre à domicile. Le contexte de la nouvelle montre qu'habiter, être accueilli, signifie évincer, afin d'occuper les lieux enfin laissés vacants et en prendre pleine possession.

C'est lors d'une garden-party, où la circulation des boissons et des mets masque, au mieux une indifférence à l'égard de ses semblables, au pire une profonde

[10] Psaume 27 :10

détestation du genre humain en général et en particulier, que disparaît la petite Caroline Desmond dans Road. La fracture entre les membres de la communauté, tant bien que mal colmatée par un vernis social très convenu, ne semble s'estomper que dans l'excitation causée par la catastrophe que tous pressentent.

> The prevailing mood was one of keen excitement ; no one really wanted Caroline Desmond safe at home ; although Mrs. Perlman said crooningly behind Marilyn, « The poor, poor woman, » and Mrs. Donald said again, « If we'd only known in time. » Pleasure was in the feeling that the terrors of the night, the jungle, had come close to their safe lighted homes, touched them nearly, and departed, leaving every family safe but one ; an acute physical pleasure like a pain, which made them all regard Mr. Desmond greedily, and then turn away their eyes with guilt. (Road 180)

Certes, l'extrait donné ci-dessus contient peut-être trop de psychologisation et de jugement moral, mais après Road, Jackson fait sienne une distance ironique bien plus subtile et à même de susciter des lectures diverses, susceptibles de tirer le lecteur vers des lieux sans consolation aucune.

Le lien intime entre la nourriture, l'argent, et les pulsions meurtrières qui aboutissent plus ou moins, est un des éléments fondamentaux dans la vision d'un monde hostile dont les frontières ne se trouvent pas systématiquement à l'extérieur du foyer, de la forteresse, de la maison, ou de la personne, et cela en dépit des efforts pour les tracer et les inscrire pour se préserver, mais à peu près partout, surtout au cœur même de la cellule familiale.

Les liens familiaux sont soumis aux mêmes règles d'airain qui prévalent dans un monde essentiellement hostile ; le sang d'iniquité se répand tout autant loin des regards qu'au cœur de l'arène sociale. Dans l'œuvre de Jackson, l'appétence pour le sang et la réjouissance secrète, à peine honteuse, sont les choses au monde les plus communes, une Schadenfreude caractéristique dont Peter Sloterdijk analyse les mécanismes :

> Ce que les Romains cultivés appelaient humanitas serait inconcevable si ces "humanités" n'exigeaient pas que l'on s'abstienne de participer à la culture de masse dans les théâtres de la cruauté ? Quand bien même l'humaniste viendrait à s'égarer dans la foule hurlante, ce ne serait que

> pour constater qu'il est aussi un être humain et qu'il peut donc être infecté par la bestialisation[11].

« The Lottery » mise en scène allégorique de la sommation mortelle dépêchée à travers les siècles reproduite à une échelle de plus en plus réduite jusqu'à sa coïncidence la plus intime au cœur de chaque individu, définit cet aléatoire malin qui tourmente et met à mort. L'ubiquité du meurtre, réel ou métaphorique, et le plaisir sadique que les personnages en retirent, caractérise les écrits de Jackson.

Dans « The Missing Girl » (Ordinary), la disparition inexplicable de la jeune Martha Alexander de sa colonie de vacances donne lieu à des spéculations de plus en plus débridées, qui placent rapidement son cas dans le domaine fantasmatique du meurtre. Avant même que les tentatives pour retrouver sa trace soient abandonnées quelque onze jours après que sa camarade de chambre l'a vue pour la dernière fois, les esprits imaginent le pire.

> In the town it was generally believed that the girl had been killed and 'You know,' and her body buried in a shallow grave somewhere west of Jones Pass, where the woods were deepest and ran downhill and for miles along the edge of Muddy River [...] The townspeople remembered their grandfathers had known of people disposed of in just that way, and no one had ever heard about it. («The Missing Girl» Ordinary 382)

La disparition de Martha est reliée à une tradition criminelle, qui de mémoire d'homme permet de disposer des cadavres encombrants dans les tombes introuvables qu'offre la nature sauvage. Pour le personnel de la colonie de vacances, le caractère particulièrement révoltant des rustiques locaux ne laisse aucun doute quant aux horreurs qui ont pu être infligées à Martha Alexander ante et post-mortem, et leurs conjectures forment un tableau qui semble sortir tout droit de Deliverance, le roman de James Dickey, ou de son adaptation cinématographique par John Boorman[12]: « a retarded village in an isolated corner of the world[…](« Missing Girl » Ordinary 382) En effet, seul un des dégénérés qui traîne dans les environs peut être responsable de ce que l'on soupçonne de plus vil.

---

[11] Peter Sloterdijk, Règles pour le parc humain. Une lettre en réponse à la Lettre sur l'Humanisme de Heidegger, Paris, Mille et une nuits, coll. "La Petite Collection", 2000, p. 18.
[12] James Dickey, Deliverance, Houghton Mifflin, 1970. Le film de Boorman sort en 1972.

> In the camp it was generally believed that one of the low bloods around the town — and try to match them for general vulgarity and insolence, and the generations of inbreeding that had led to idiocy in half the families and just plain filth in the rest- had enticed the girl off into an assignation on the mountain, and there outraged her and murdered her and buried her body. (« The Missing Girl » Ordinary 382)

Bien sûr, tout le monde est persuadé que le corps restera introuvable, car de telles gens ont les moyens de se défaire des cadavres : « heaven knew these country farmhands had enough lime in a barn to dispose of a dozen bodies […] » (« Missing, » Ordinary 382) Lorsqu'un corps est découvert par le plus grand des hasards un an plus tard, il n'est pas vraiment identifiable : « A body that might have been Martha Alexander's was found, of course, something over a year later, in the late fall when the first light snow was drifting down.» (« The Missing Girl » Ordinary 384)

La différence notable avec l'affaire Caroline Desmond est que Martha Alexander, objet de toutes les fascinations morbides, est finalement réduite à une simple dépouille anonyme que nul ne viendra réclamer, et que la compassion pervertie, démontrée de manière larmoyante à la famille éplorée, n'a par conséquent plus de place dans l'espace social.

À l'exclamation (« the poor, poor woman » Road 180), qui traduit de manière stéréotypée l'atroce privation dont est victime Mrs Desmond dont la fillette a disparu, correspond la gratification gourmande de Mrs Merriam, prenant le thé avec une de ses voisines après la découverte du corps de l'enfant et le suicide de Tod, son assassin présumé.

> « I think, » Mrs Merriam said, leaning forward to emphasize her point, « that when you get a young boy like Tod, who's obviously, well, not right, somehow, taking a little girl like that off into a deserted spot…Well. » She nodded again and leaned back […]It's so fresh in all our minds, I suppose, and the exit makes you so mad to think of him getting off so easy. »
> « Easy ? » Mrs Byrne said, startled.
> « Well, » Mrs Merriam said, flustered, « you know what I mean. Of course, the way he…did it, without telling anything at first, is as good as any confession. But they should have gotten the facts first. » (Road 189-190)

Les connotions du nom de Mrs Merriam se voient confirmées par la joie voluptueuse, qu'elle a d'ailleurs bien du mal à dissimuler, qu'elle prend à s'attarder mentalement dans la souffrance d'autrui. Les espaces blancs qu'elle laisse dans ses reconstitutions sont autant d'illustrations de l'obscène qu'elle tient à mettre en scène à tout prix, tout en prétendant le laisser dans les coulisses. Elle supplée au texte officiel le récit de l'atrocité, de la noirceur des actes qu'elle aime attribuer à un bouc émissaire, chargé de toutes les pathologies humaines. Plus tôt dans le roman, Josephine Merriam fait déjà montre de son goût pour ce qu'il existe de plus scabreux. Le régime amincissant auquel elle s'astreint décuple sa gourmandise mentale ; trop raffinée pour se laisser aller aux plaisirs de la table ("Harriet and I are not-pie eaters […] Road 57), se gorge d'infamies, attablée avec sa famille.

> "Harry [Henry Merriam, son mari], did you hear that ? Helen Williams[13] is running around with Chinamen now […] — she dropped her voice slightly, glancing sideways at her husband — « they just love white girls. » [...] "Their houses are made with heavy walls, extra heavy, so you can't out and no one can hear you if you scream. Scream, » she repeated with relish, and Harriet felt hot and embarrassed. « I've heard of case, » Mrs Merriam said. She sighed again, leaning back, « Poor Helen, » she said. (Road 58-59)

Les caractéristiques de la sémantique de l'exposition par dissimulation, de la satisfaction propre à la dénonciation de vices prêtés à des individus indésirables, le Chinois et la fille perdue dans ce cas, le jeune garçon bizarre dans celui de Tod, sont également décelables dans le langage corporel. Harriet est forcée de se pencher, comme plus tard sa mère le fait pour mieux convaincre Mrs Byrne de la validité de ses suppositions, et dans les deux cas Mrs Merriam, sa mission d'inoculation de poison accomplie, peut se remettre à l'aise sur sa chaise (« lean back »). La table familiale devient un lieu de dégustation, de métabolisation du mal infligé par procuration. Les frontières entre la nourriture et le poison sont d'autant plus floues que les liens qui unissent Josephine Merriam et Harriet sont ceux du sang. Non contente d'avoir laissé entrevoir à sa fille des scènes d'une lubricité pervertie plus encore par des simagrées, Mrs Merriam la force à rompre avec sa seule amie, Marilyn Perlman, pour des raisons évidentes d'antisémitisme : "After all" [she] said

[13] Une des petites rouées que Jackson s'amuse à mettre en scène dans le roman, une jeune fille laissée à elle-même que les mères de famille bienséantes excluent de la société de Pepper Street.

dreamily, "she ought to know why she can't hope to be your friend any longer." (Road 147-148)

C'est à l'indésirable à comprendre les raisons de son exclusion, à l'enfant à sonner le glas. Il existe de multiples variations de cette combinatoire de l'appétit pour le mal, de la nourriture comme sentence, et de l'assignation à résidence dans des identités perçues comme dégradantes chez Jackson, toujours prompte à déceler ce qu'il a de mortifère dans les relations les plus anodines en apparence.

Dans Castle, une scène en particulier démontre le doigté avec lequel l'écrivain manipule les personnages aux prises avec leurs pulsions malsaines et cependant cocasses. Une complicité joyeuse entre les sœurs Blackwood et l'oncle Julian, conteur à la mémoire fantaisiste, fantasque et oublieuse, mais immanquablement facétieuse, s'établit lorsque Helen Clarke, une des rares bonnes âmes du bourg voisin, rend sa visite habituelle. Elle est cette fois-ci accompagnée par une amie un peu trop curieuse, une certaine Lucille Wright, qui n'a de cesse que d'entendre le récit du dîner funeste qui coûta la vie aux parents de Constance de Merricat, leur petit frère, et l'épouse de l'oncle Julian. Son désir presque mystique (« It happened right in this house, » she said like a prayer. » Castle 450) d'être gratifiée par les détails les plus choquants n'a d'égal que la bienséance scandalisée de Helen Clarke, à moins bien entendu que, comme c'est le cas pour Gertrude, la mère de Hamlet, ses protestations ne signifient le contraire.

> We were all silent, regarding her [Lucille Wright] courteously, and she whispered, « I do beg your pardon. »
> « Naturally, in this house, » Constance said. « In the dining-room. We were having dinner. »
> « A family gathering for the evening meal, » Uncle Julian said, caressing his words. « Never supposing it was to be our last. »
> « Arsenic in the sugar, » Mrs. Wright said, carried away, hopelessly lost to all decorum. »
> « Please, » Helen Clarke said loudly, » it's outrageous, it really is ; I can't bear to hear it talked about. Constance – Julian- what will Lucille think of you? »
> « No, really, » Mrs. Wright said, lifting her hands. (Castle 450)

On retrouve la notion centrale du décorum et de ses mignardises, passées au crible de l'ironie involontaire dans le journal clinique du Dr. Wright dans Nest,

surface faussement lisse sous laquelle circulent des affects d'une sauvagerie parfois inouïe. Jackson joue avec l'association de la sensualité (« caressing his words » Castle 450), de l'anticipation toute en félicité quasi religieuse (« carried away, » « lifting her hands » Castle 450), de la suavité de la conversation qui rappelle la fausse douceur du sucre empoisonné, et des appétences cachées de chacun. Pour l'oncle Julian, le plaisir de conter, de s'amuser des expectatives grossières de son auditoire féminin qui ne sait s'il doit résister à la tentation de voir se dérouler la scène macabre comme sur une scène, est l'appât idéal. Sa mémoire rendue parfois quelque peu chancelante par son état sénile (« Didn't it really happen ? » he asked after a few minutes, fingers at his mouth. » Castle 451) est renflouée par la quantité de documents accumulés par ce mémorialiste familial.

> « In some ways, » Uncle Julian sailed on, » a piece of extraordinary good fortune for me. I am survivor of the most sensational poisoning case of the century. I have all the newspaper clippings. I knew the victims, the accused, intimately, as only a relative living in the very house could know them. I have exhaustive notes on all that happened. I have never been well since. » (Castle 451)

Lucille Wright, avide de détails, s'empresse de suivre le narrateur de la scène de crime sur les lieux mêmes du drame (« I admire a decently curious woman, madam ; I could see at once that you were devoured with a passion to view the scene of the tragedy[…] » Castle 451). Son indifférence pour la véritable nourriture (« Her cup of tea and her little rum cake still sat on the table, untouched. » Castle 451), due sans aucun doute à ce qui la dévore (« devoured with a passion » Castle 451), contraste de façon comique avec son enthousiasme pour le récit, dont elle connaît en réalité déjà bien des détails pour les avoir ingurgités grâce aux articles de presse de l'époque, et les commentaires qu'elle introduit en contrepoint avec la narration de l'oncle Julian.

> Across from me, the boy Thomas –did you know I once had a nephew, that my brother had a son ? Certainly, you would have read about him. He was ten years old and possessed many of his father's forceful traits of character. »
> « He used the most sugar, » Mrs. Wright said.
> […]
> « Another child, my niece Mary Katherine, was not at the table. »
> « She was in her room, » Mrs. Wright said. (Castle 452-453)

L'énumération minutieuse, et gourmande, du dernier dîner des Blackwood est complétée par Lucille Wright, auditrice et narratrice dont la voix se trouve modifiée par le récit : « Well, the blackberries were the important part, » Mrs. Wright sounded a little hoarse. » (Castle 453)

La scène en entier, avec le récit du dîner fatal où elle est enchâssée, s'articule autour de la nourriture, du rôle de Constance comme fée nourricière, du plaisir de manger, et de l'exclusion du cercle de la table familiale de Merricat, (« A great child of twelve, sent to bed without her supper. » Castle 453) Les talents culinaires de Constance, évoqués avec émotion par le vieil oncle, et son innocence dans le crime qui lui fut imputé, sont liés à une absence de sophistication qui ne lui ôte cependant pas un pouvoir à double tranchant, car ses connaissances en botanique en font une empoisonneuse potentielle.

> I can see that you are going to ask me why she should have used arsenic. My niece is not capable of such subtlety, and her lawyer luckily said so at the trial. Constance can put her hand upon a bewildering array of deadly substances without ever leaving home ; she could feed you a sauce of poison hemlock, a member of the parsley family which produces immediate paralysis and death when eaten. She might have made a marmalade of the lovely thornapple or the baneberry, she might have tossed the salad with Holcus lanatus, called velvet grass, and rich in hydrocyanic acid.
> (Castle 453-454 Italiques originales)

Constance, capable de cuisiner des mets si exquis qu'il faut les goûter pour le croire (« my niece makes a mushroom omelette you must taste to believe » Castle 454), détentrice du double pouvoir de ravir les palais comme de ravir les vies, se place ensuite au centre de la reconstitution lorsque le sujet du sucrier en argent, pièce à conviction dont le nettoyage avant l'arrivée du médecin et de la police rend plus incriminante encore. Ce dernier, un objet à la fois précieux et lourd (« — the sugar bowl on the sideboard ; the heavy silver bowl. It is a family heirloom ; my brother prized it highly » Castle 454) qui incarne ici l'immuable héritage placé en position d'honneur dans la pièce-musée de l'horreur familiale (« a monument of sorts » Castle 452) où tous périrent comme des mouches, selon l'expression qu'emploie Lucille Wright (« It was Constance who saw them dying around her like flies […] Castle 455).

Lucille Wright, très à l'aise à présent dans son rôle d'avocat général dans ce procès qu'elle rejoue au fil des souvenirs de l'oncle Julian, s'acharne à démontrer la culpabilité de Constance.

> Mrs. Wright sounded more forceful, almost unwillingly eager. [...] There was the sound of a dining-room chair being moved; Mrs. Wright had clearly decided to settle down. « First, » she said, « she bought the arsenic. » (Castle 455)

Ces plaidoiries se déroulent sur les lieux du crime, mais en l'absence de l'accusée, restée dans le salon avec sa sœur et Helen Clarke. À cette instruction de procès désincarnée, cette voix provenant de la salle à manger, l'accusée répond, au moment précis où son oncle lui fait écho dans l'autre pièce, en s'adressant à la théière : « To kill rats, » Constance said to the teapot […] (Castle 455). Ce duo de réponses avait déjà eu lieu auparavant, lorsque la curieuse compulsion ménagère de Constance concernant le sucrier est à nouveau en cause.

> My niece Constance washed it before the doctor or the police had come, and you will allow that it was not a felicitous moment to wash a sugar bowl. The other dishes used at dinner were still on the table, but my niece took the sugar bowl to the kitchen, emptied it, and scrubbed it thoroughly with boiling water. It was a curious act.
> «There was a spider in it, » Constance said to the teapot. We used a little rose-covered sugar bowl for the lump sugar for tea.
> «— there was a spider in it, she said. That was what she told the police. That was why she washed it. (Castle 455)

Il se peut que l'araignée supposée avoir été trouvée dans le sucre, dont Constance n'était pas encore censée savoir qu'il contenait de l'arsenic, sauf bien entendu si elle l'y avait mis elle-même, soit une métaphore des histoires tissées par les uns et les autres, protagonistes, survivants, et spectateurs friands de sensations fortes, mais elle se place aussi dans le réseau thématique du venin, de la piqûre ou de la morsure, et de l'inoculation. Un peu plus tard en effet, Merricat dévaste toute une couvée de serpenteaux pendant une de ses courses folles avec Jonas, non seulement parce qu'elle déteste les reptiles, mais aussi parce qu'elle lit dans leur présence un augure sinistre.

Le poison de la curiosité délétère, tel qu'il est montré par les personnages de Geraldine Merriam dans Road et de Lucille Wright dans Castle, contamine la sphère

sociale, mais n'épargne pas non plus lecteur, qui, semblable à ces figures fictives mais aussi à tous ceux qui lisent le journal le matin tout en dégustant leurs tartines. Dans « Sentiments filiaux d'un parricide[14]», Marcel Proust analyse les schémas mythologiques du crime de Henri van Blabenberghe, coupable d'avoir assassiné sa mère avant de retourner l'arme contre lui-même[15], ainsi que ses propres réactions à l'annonce de la nouvelle. Pour cela, il se remémore le matin où il s'était proposé de répondre à la lettre de condoléances que lui avait adressée Blabenberghe à l'occasion de la mort de sa mère, Jeanne Proust, quelques années auparavant.

> En m'éveillant je me disposais à répondre à Henri van Blabenberghe. Mais avant de le faire, je voulus jeter un regard sur Le Figaro, procéder à cet acte abominable et voluptueux qui s'appelle lire le journal et grâce auquel tous les malheurs et les cataclysmes de l'univers pendant les dernières vingt-quatre heures, les batailles qui ont coûté la vie à cinquante mille hommes, les crimes, les grèves, les banqueroutes, les incendies, les empoisonnements, les suicides, les divorces, les cruelles émotions de l'homme d'Etat et de l'acteur, transmués pour notre usage personnel à nous qui n'y sommes pas intéressés, en un régal matinal, s'associent excellement, d'une façon particulièrement excitante et tonique, à l'ingestion recommandée de quelques gorgées de café au lait. Aussitôt rompue d'un geste indolent, la fragile bande du Figaro qui seule nous séparait encore de toute la misère du globe et dès les premières nouvelles sensationnelles où la douleur de tant d'êtres « entre comme élément », ces nouvelles sensationnelles que nous aurons tant de plaisir à communiquer tout à l'heure à ceux qui n'ont pas encore lu le journal, on se sent soudain allègrement rattaché à l'existence qui, au premier instant du réveil, nous paraissait bien inutile à ressaisir[16].

Comme on peut le lire dans ce passage, le plaisir qu'il existe à combiner les facultés gustatives et digestives de celles, plus nobles en principe, de l'appréhension intellectuelle du monde et de ses innombrables malheurs, est irremplaçable.

---

[14] Nous sommes redevable à Hélène Cixous, dont nous suivons le séminaire. Hélène Cixous a eu l'occasion d'aborder à diverses reprises les aspects mythologiques dans la Recherche du temps perdu, Marcel Proust, « Sentiments filiaux d'un parricide » Bibliothèque de la Pléiade,
C'est d'abord un article que l'écrivain publie dans le Figaro le 1er février 1907.

[15] La répugnance du droit français à appeler officiellement parricide ce qui est en réalité un matricide montre bien la difficulté à nommer ce qui paraît innommable.

[16] Marcel Proust, "Sentiments Filiaux d'un parricide", Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles, éd. établie par Pierre Clairac, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 150.

Les deux institutrices à la retraite de « Murder on Miss Lederer's Birthday[17] » (Let Me) semblent illustrer cette habitude de dégustation matinale avec la lecture du journal autour de la table : « What are the headlines, Evelyn ? » Miss Lederer asked, pouring herself a second, and extravagant, cup of coffee. » (« Murder on Miss Lederer's Birthday » Let me 307). Leur goût pour les événements en cours va des batailles menées les Alliés et l'U.R.S.S. (« The Russians are doing just marvelously, and there's good news from Africa […] » « Murder on Miss Lederer's Birthday » Let me 307) aux tragédies locales, signalées en deuxième page. Un meurtre retient toute leur attention en cette matinée d'anniversaire. La lecture à haute voix et les commentaires s'attardent sur les détails sanguinolents, jusqu'au malaise, réel ou mis en scène.

> « 'Her body was found by the manager. She had left word to be called at eleven o'clock in the morning, and when there was no answer to the bell he opened the door with a skeleton key, and found her lying naked in the bedroom, with thirty-one stab wounds.' Thirty-one stab wounds ! » she repeated […] Anyway, they say she was practically… » Miss Alliston fanned herself with her napkin. « Heavens, I can't read it, Paula. »
> Miss Lederer took the paper and found Miss Alliston's place. « 'Dismembered,' « she read. « I dont' blame you a bit for feeling faint, Evelyn. Shall I get you a glass of water ? » (« Murder » Let me 309)

Les deux amies sont à présent dans le feu de l'action policière, et grâce aux éléments recueillis émettent des hypothèses au fur et à mesure de leur lecture, et des émotions qu'elle provoque.

> « 'She was only wearing,' » Miss Lederer went on, breathlessly absorbed, « 'a pearl necklace- […]And then coming to an end like that, all hacked up. »
> « And attacked, » Miss Alliston said.
> « 'Sexually assaulted,' » Miss Lederer read from the paper. (« Murder » Let me » 309)

Le crescendo du sensationnel est irrésistible pour les deux anciennes, ces personnages hauts en couleur (« Musketeers of Houston High » « Murder » Let me »

[17] Désormais « Murder ».

305) et aventureux à leur façon : [...] given to wildly reckless dinners at Italian restaurants on Friday afternoons, with half a bottle of red wine and veal scallopine[…](« Murder » Let me » 305) En dépit de leurs protestations (« I would never dream of going near the scene of crime » (« Murder » Let me » 310) elles décident de modifier leur programme d'anniversaire, la visite d'un musée puis une matinée théâtrale, pour finalement se rendre à Gramercy Park, près de l'appartement de la danseuse démembrée. La fin de la nouvelle, signalé par un suspens typographique (— " « Murder » Let me 312) laisse toute liberté à l'imagination du lecteur, dont la curiosité est d'abord provoquée, puis frustrée. Le plaisir ressenti lors des incursions imaginaires dans une scène de crime, semblable à celui que prennent les enfants à écouter des histoires terrifiantes, est aussi, dans « The Honeymoon of Mrs. Smith, Version II[18] » (Ordinary) celui des victimes d'un meurtre annoncé.

Peu de temps après leur arrivée en ville, Helen Bartram, dorénavant Mrs. Smith, apprend que l'homme qu'elle vient d'épouser est un dangereux tueur qui a déjà assassiné ses épouses précédentes. À une voisine qui lui conseille de fouiller les poches de son mari, dans l'espoir d'y trouver une arme incriminante, elle tient des propos qu'elle veut rassurants.

> « Well, I mean, » said Mrs Smith in explanation, « even if I discovered, say, a knife — what difference would it make ? »
> « But he doesn't do it with — » Mrs Jones began, and stopped abruptly again.
> « I know, » Mrs Smith said. « As I recall the details- and I haven't read much about them, after all — he generally does it — »
> « In the bathtub, » Mrs Jones said, and shivered. « I don't know but what a knife would be better, » she said.
> « It's not our choice, » Mrs Smith said wryly. « You see how silly we sound ? Here we are, talking as though we were children telling ghost stories. We'll end up convincing each other of some horrible notion. » (« Honeymoon II » Ordinary 108)

En l'occurrence, une des femmes qui retrouvent cet état bien connu des enfants, qui conjugue l'effroi et l'enchantement à l'écoute d'un conte ou d'une histoire de fantômes, est une victime ambiguë, crédule et incrédule tout ensemble,

[18] Désormais « Honeymoon II ».

résignée à son sort de toute façon. Entre Mrs. Smith et Mrs. Jones, c'est un dialogue universel qui a lieu, une mise en scène de ces lieux communs qu'indiquent les noms de famille, le crime dont chacun peut être victime ou spectateur. Après avoir écouté les recommandations de sa charitable voisine : « And remember —all you have to do is scream. We'll be waiting. » (« Honeymoon II » Ordinary 96) Mrs. Smith se prépare pour le destin qui est le sien, mais que le reste de la nouvelle ne dévoilera pas. Ses pensées se tournent vers son père, (« […] her father's life, where a peaceful, well-ordered existence went placidly among objects which, if not lovely, had at least the pleasures of familiarity, and the near-beauty of order […] « Honeymoon II » Ordinary 109), et tout en buvant une tasse de café après l'autre, se concentre sur des détails dont le pragmatisme étonnant est à mettre en parallèle avec l'attente du sacrifice.

> Everyone is waiting ; it will spoil everything if it is not soon [...] it will have to be soon ; there's no food for the weekend, after all, and I would have to send my dress to the cleaners on Monday if I were here, and another week's rent is due tomorrow. The pound of coffee would be the only detail unattended to.
> She had finished her fourth cup of coffee — drinking by now with hastily and even desperately — when she heard her husband's step on the stairs. (« Honeymoon II » Ordinary 110)

Cette livre de café, extravagance à laquelle elle s'est livrée plus tôt chez l'épicier, est à la fois résiduelle (« the only detail unattended to » « Honeymoon II » Ordinary 110) mais aussi un surplus, un gâchis, le signe d'une dette irrévocable. Alors que les clients réunis dans le magasin retiennent leur souffle, les intentions criminelles de son tueur de mari leur étant bien connues, la liste des emplettes se mêle au flot des pensées de Mrs. Smith. Ses commandes sont chiches (« a small loaf of bread […] A pint of milk. The smallest possible can of peas. » « Honeymoon II Ordinary 100), car elle calcule au plus près ce dont a besoin une parfaite maîtresse de maison pour ne rien perdre, même dans le cas peu répandu, et dans le contexte aussi amusant qu'absurde, d'un week-end lors duquel un mari déséquilibré s'apprête à l'assassiner.

> […] we all of us only suspect, and of course there won't be any way of knowing for sure…but still it would be a shame to have all the food in the kitchen, and let it go to waste, just rotting there while…
> « Coffee ? » the grocer said. « Tea ? »
> « I'm going to get a pound of coffee, » she said, smiling at him. « After all, I like coffee. I can probably drink up a pound before… » (« Honeymoon II » Ordinary 100-101)

Les ellipses, mais surtout la référence à cette nourrriture qui pourrait pourrir (« just rotting there while… » « Honeymoon II » Ordinary 101), laissent entrevoir l'épreuve à venir, le corps devenu simple cadavre, ou bien encore, comme le suggèrent les côtelettes d'agneau que Mrs Smith demande pour combler les espaces blancs, le sacrifice qui l'attend :

> The anticipatory pause made her say quickly, « And I'll want a quarter pound of butter, and I guess two lamb chops » (« Honeymoon II » Ordinary 101)

Les points de suspension et les non-dits qui ponctuent désormais ses conversations avec autrui sont pour la victime consentante, et cependant toujours dubitative sont autant de repères dans un monde qui la livre à son bourreau.

> She was different in their eyes, she was marked; if the dreadful fact were not true (and they all hoped it was), she was in a position of such incredible, extreme embarrassment that their solicitude was even more deserved. (« Honeymoon II » Ordinary 102)

Cette attente collective de l'acte sanglant donne un sens à la vie de tous, et fournit à la communauté humaine ce que Jackson met en avant dans toute son œuvre: « [...] the supreme excitement of being close to and yet secure from an unbearable situation. » (« Honeymoon II » Ordinary 102)

Dans Sundial, Harriet Stuart est l'héroïne en filigrane, celle dont la légende ensanglante et honore la petite bourgade, et forge un lien entre des êtres de fiction, la famille Stuart et les Halloran, surtout Frances, et une réalité à laquelle les écrivains aiment puiser, pour écrire notamment des romans policiers. Les tragédies familiales dont les comptes rendus riches en détails scabreux font les délices des lecteurs de

journaux sont une source d'inspiration dont Jackson fait usage pour mieux prendre ses distances.

Les relations intriquées entre l'asservissement, filial ou autre, la dette, la propriété, le sang, la violence, le barbecue donné en guise d'adieu au monde, la boucherie, et le plaisir de relater une geste familiale sanglante comme celui de découper de la viande fraîche sont singulièrement mises en lumière dans Sundial.

Nous l'avons souligné, la mégalomanie de Michael Halloran, le père fondateur du domaine qui porte son nom, était sans bornes. À l'instar d'un seigneur ou d'un John Ford qui logeaient leurs gens ou leurs ouvriers et pourvoyaient à leurs premières nécessités, en échange de leur servitude, Halloran veillait à ce que sa fortune serve à l'éducation des enfants les plus prometteurs du village voisin, une tradition encore respectée au moment où se déroule l'intrigue. Les transactions commerciales entre la maison Halloran et les villageois sont également d'ordre alimentaire, les courses faites chez l'épicier, un certain Mr. Hawthorne[19], et la viande achetée chez Mr. Straus.

Malgré ses largesses, Halloran n'avait pu acquérir la maison des Stuart, lieu d'un crime effroyable et capable de rivaliser dans son horreur avec la célèbre affaire Lizzie Borden de Fall River, Massachusetts.

> Mr. Halloran had once made an offer to buy the Stuart house and land, and Mr. Straus had firmly refused, and as a result- the first Mr. Halloran disliking not being able to buy something he wanted- the Stuart legends were not discussed by the Hallorans, and naturally tourists were never admitted inside the walls of the big house. (Sundial 83)

C'est une manne narrative et touristique pour le village que Harriet Stuart : "[...] their enshrined murderess. » (Sundial 78) On peut constater que les gains sont proportionnels aux pertes, au fur et à mesure que les protégés de Halloran partent pour l'Université et ne jamais revenir, que le village rétrécit et vieillit, et que cette source intarissable de profits qu'est la légende de la meurtrière est d'abord une tradition orale que l'on se transmet comme les petites rentes annuelles allouées par

[19] Ce détail amusant est à mettre sur le même plan que le nom attribué à la famille des bouchers du village, les Straus, également propriétaires de la maison Stuart. Straus était en effet le nom d'un des premiers éditeurs de Jackson, partenaire de Farrar et Giroux, et l'on peut lire dans cette attribution une petite pique à son endroit. Le nom de l'épicier est à voir comme une manière d'hommage malicieux, mais non irrévérencieux, à un héritage littéraire.

les Halloran, « […] the Harriet Stuart stories were handed down as faithfully as the several small annuities from the Halloran family. » (Sundial 83)

De même que Constance Blackwood dans Castle, Harriet Stuart est acquittée après avoir été jugée pour le meurtre, au marteau, de ses parents et de ses deux jeunes frères. Après le procès, Harriet Stuart mène une existence de prisonnière, à l'abri des regards dans la maison même du drame, jusqu'à sa mort une dizaine d'années après la construction de la maison Halloran. À l'époque, il était possible aux curieux qui s'attardaient un peu de l'apercevoir : « a tall figure dressed in black, moving past the upper windows of the house. » (Sundial 78)

Ce théâtre d'ombres derrière des fenêtres contraste avec les récits sans cesse ressassés et renouvelés, comme vivifiés à chaque fois, du quadruple meurtre. C'est tout d'abord une histoire collective (« [a] village story » Sundial 78) dite par une voix qui parle pour tous les récitants à la fois, un villageois qui prend le visiteur par la main et l'emmène sur les lieux du crime.

> Now right here, right along those bushes here by the road, is where she fell when she said she was running for help, and here's where they found the hammer later, and she said it was a tramp chasing her, one got in through the back cellar window and he must have dropped the hammer there […] Right here, that window on the second floor third from the end, that was the window of the room where her mother and father slept and they say she sleeps in there now –remorse, or something. Or maybe it just has the best bed, though not many people would want to sleep in that bed, I guess –it's where she did them in, you know. The two boys were around back, we can see their window when we go around. Her room was on the very end, down there, and they say she got up when it was still dark and she had the hammer with her- took it to bed the night before, you know- and came right down the hall to her parents's bedroom and wham ! Then, across the hall to the boys. Wham again. Nothing to it, says Harriet. (Sundial 79)

La reconstitution de ces scènes, promenade dans les coulisses où retentirent les coups de marteau, donne lieu à des hypothèses, permet d'inclure des éléments à charge mais aussi des détails qui semblent disculper Harriet : « [She was] barefoot and all cut and scratched from the bushes when Mrs. Parker took her in, but no blood on her […]. » (Sundial 80) Si les années qui suivent le procès ne font pas l'objet de nombreuses digressions, une précision à propos du régime alimentaire de la jeune

paria mérite que l'on s'y attarde, car il semble qu'elle soit devenue végétarienne à la suite des meurtres : "Funny thing, though, Straus [...] says they never order meat, though they used to. A vegetarian, Harriet Stuart. » (Sundial 80)

Mr. Straus joue un rôle primordial dans l'affaire Stuart, car ce boucher, propriétaire de la sinistre maison louée aux Stuart, est celui qui fut le premier à se rendre sur les lieux du crime. Son témoignage visuel est une archive gardée intacte par les récits incessants qu'il en fit à son fils, à qui il a aussi légué sa boucherie et son art narratif.

> […] he [the present Mr. Straus] could repeat it, now, without hesitation, when people came by the shop and asked him ; he knew perfectly where the blood had been spilled and how Mrs. Stuart had made it halfway to the door before the hammer caught up with her, and he could recreate, with telling effect, the look in the dead eyes of Mr. Stuart, gazing with horror upon his murderer ; his pathetic recital of how the two young boys were found in one another's arms was very apt to move his hearers to tears. (Sundial 81)

Le récit est plus vrai que nature, le regard du cadavre restitué à l'identique (« with telling effects » Sundial 81) 'insoutenable donné à voir, grâce aux talents du boucher, virtuose des reconstitutions de l'horrifique comme il est artiste en boucherie.

Entre la chair morte de la viande à découper sur un étal, celle du tout petit enfant, et celle des corps des Stuart, il existe un lien subtil tissé par les sentiments filiaux, pour reprendre l'expression de Proust, les obligations, ce qu'entraînent les dettes réelles, morales et fictives, voire de pure invention, contractées dans les geôles familiales.

S'il est impossible d'établir la culpabilité ou l'innocence de Harriet Stuart ou de Constance Blackwood, c'est bien parce que dans la cellule familiale selon Jackson, les dettes de sang brouillent toutes les frontières.

Du bain de sang dans la maison des Stuart à la mort par arsenic, plus propre en apparence, des Blackwood, il y a plusieurs points en commun, en premier, la joie narrative, celle de Straus le boucher, et de l'oncle Julian dans Castle ; le second, la cuisine, est à la fois un lieu et une action, un art.

Constance règne sur un monde de nourriture et de domesticité dont Merricat, la jeune criminelle restée puérile malgré ses dix-huit ans, et l'Oncle Julian, retombé en enfance après son empoisonnement manqué, sont les principaux bénéficiaires. Elle est l'organisatrice suprême, dont les attentions culinaires n'ont d'égal que les soins qu'elle prodigue.

L'oncle Julian, le mémorialiste de la famille profite de la double bénédiction de la bonne cuisine de sa nièce, et de la chaleur que cette pièce dégage ; les dispositifs culinaires et architecturaux sont ceux d'une liberté dans le don et la reconnaissance qu'induit ce dernier chez le bénéficiaire absente lors du vivant du maître des lieux, John Blackwood. La nourriture est enfin précieuse, qui permet à l'une de donner, aux autres de recevoir en un échange rendu équitable, car il n'est plus question de valeur marchande.

Les souvenirs que l'oncle Julian se plaît à évoquer devant des étrangers comme Lucille Wright ou dans l'intimité familiale sont aussi pour lui l'occasion de régler des comptes posthumes avec son frère défunt, dont il peut enfin déplorer la mesquinerie tout en laissant libre cours au plaisir de conter une fois encore le récit d'une mort douloureuse. Une énième remémoration du jour fatal laisse affleurer des griefs, qui pour être amusants, n'en sont pas moins révélateurs.

> We had pancakes for breakfast, tiny thin hot pancakes, and my brother had two fried eggs and my wife –although I did not encourage her to eat heavily, since we were living with my brother –took largely of sausage […]I think if I had known it was her last breakfast I would have permitted her more sausage. (Castle 464)

Entre les crêpes consommées par tous les membres de la famille sans inégalités remarquables entre les portions imparties, et les quantités ingurgitées par le maître de maison et la femme de l'oncle Julian, l'équilibre est délicat, objet de la scrutation avare de John Blackwood :

> I am surprised, now I think of it, that no one suspected it was their last morning; they might have not grudged my wife more sausage then. My brother sometimes remarked upon what we ate, my wife and I; he was a just man, and never stinted his food, so long as we didn't take too much. He watched my wife take sausage that morning, Constance. I saw him watching her. We took little enough from him,

> Constance. He had pancakes and fried eggs and sausage but I felt he was going to speak to my wife; the boy ate hugely. (Castle 464)

Ce compte rendu soigneux témoigne d'une volonté de rétablir une certaine justice posthume. Cette affaire entre frères peut se régler grâce à une énumération ergoteuse, une pesée à la fois réelle et figurée.

Le calcul auquel se livre l'oncle Julian est simple, la soustraction de quelques heures de vie supplémentaires aurait permis le gain d'une fin plus rapide, mais surtout, il aurait été complètement épargné, et non à moitié empoisonné comme il l'a été, constat égoïste mais à postériori assez logique pour ce mémorialiste des Blackwood et de leur nuit d'horreur. De même qu'il souhaitait prendre une revanche sur le frère dont il dépendait financièrement, de la manière que nous avons mentionnée plus haut, avec les réminiscences amères sur la quantité de nourriture qu'il lui permettait à peine de manger, l'oncle Julian profite de la présence de Charles pour terminer son règlement de comptes. Parce que ce dernier se montre irrespectueux à son égard, d'abord lorsqu'il se moque de ses façons de manger, puis parce qu'il fouille dans ses précieuses notes manuscrites, il le range dans une catégorie peu flatteuse :

> « He is dishonest ; his father was dishonest. Both my brothers were dishonest. If he tries to take my papers you must stop him ; I cannot permit tampering with my papers and I will not tolerate intrusion. You must tell him, Constance. He is a bastard. » (Castle 499)

Plus tôt, l'hostilité mutuelle entre l'oncle et le neveu s'était déjà manifestée autour de la table, avec Constance, l'objet de toutes les rivalités, au centre. L'oncle Julian mange salement, comme un enfant en plein apprentissage : «Can't you feed him or something? Charles asked Constance. « He's got food all over himself. » (Castle 496) Le bavoir auquel Charles fait ensuite référence fait partie du réseau thématique de la petite enfance qui est le propre de l'oncle Julian, mais les capacités à se nourrir seul des uns et les infirmités des autres se retrouvent en miroir dès lors que Constance se trouve sollicitée.

> While Charles sat in the kitchen in the morning eating hugely of ham and potatoes and fried eggs and hot biscuits and doughnuts and toast, Uncle Julian drowsed in his room over his hot milk and sometimes when he called to Constance, Charles said, «Tell him you're busy; you don't have to go running every time he wets his bed; he just likes being waited on. » (Castle 496)

Le domaine de la petite enfance, avec le lait chaud, la rêverie repue, le lit mouillé, semble opposé ici à celui d'une masculinité vorace, celle d'un ogre, mais aussi, on se souvient, celle du jeune garçon mort, le frère de Constance et de Merricat, et de John Blackwood. La rivalité affective articulée autour de Constance est aggravée par une guerre écononomique sans merci.

> Charles was still shouting, shaking my box of silver dollars back and forth violently […]
> « How do you know there isn't more ? » Charles help up the box accusingly. « How do you know that crazy kid hasn't buried thousands of dollars all over, where we'll never find it ? »
> « She likes to bury things, » Constance said. « Coming, Uncle Julian. » (Castle 478)

Peu de temps après cette scène cocasse où l'on voit Constance écartelée entre toutes ses obligations, sa loyauté envers sa sœur, son dévouement pour l'oncle Julian, et ce qu'elle commence à éprouver pour Charles, Merricat imagine qu'elle va pouvoir combler le trou que Charles a laissé vide en y enterrant sa tête, une manière macabre de compenser une perte : « The hole would hold his head nicely. » (Castle 504)

Nous insisterons pour le moment sur le jeu perfide d'une économie familiale, qui dans Castle et Sundial mène à la ruine de la raison, de même qu'aux fausses ruines qui s'abîment au fur et à mesure du temps qui passe, illustre non seulement le pouvoir que peut exercer l'architecture rêvée par Michael Halloran sur ses descendants, mais l'enlisement dans une dette sanglante qui se répète de manière circulaire. Comme le mur d'enceinte du domaine pourtant censé protéger la famille, la richesse s'est transformée en dette impayable et en incarcération.

D'un legs mortifère ne peut venir que plus de mort, sorte de quantité indénombrable malgré le décompte que l'on peut tenir des sacrifices individuels exigés dans chaque famille.

La nouvelle « All She Said was Yes[20] » (Ordinary) illustre le risque inhérent à l'appropriation d'un bien laissé par des morts. La narratrice anonyme de la nouvelle relate les événements qui suivirent la mort accidentelle de ses voisins, Don et Helen Lanson, notamment sa relation pénible avec leur fille Vicky, qu'ils n'avaient pas emmenée avec eux, et dont elle doit s'occuper quelque temps. Cette mère de famille, comme bien des narratrices chez Jackson, est persuadée d'être un parangon de vertu, mais elle trahit sa véritable nature, en l'occurrence dès les premières lignes.

> What can you do ? Howard and Dorrie are always telling me I'm too sensitive [...] [but] the Lansons' accident just couldn't have happened at a worst time. It sounds awful when you come right out and say it, but I'd rather be frank and open than mealy-mouthed, and even though it was a dreadful thing to happen anytime, it really made me furious to have our trip to Maine ruined. (« Yes » Ordinary 426)

La fin tragique d'un voyage en annule un autre, les vacances dans le Maine en tout cas remises à plus tard : « What makes me hopping mad is having to unpack the bags. And my nice green sweater I bought just for the trip. » (« Yes » Ordinary 433)

Après avoir émis des critiques envers les talents de femme d'intérieur de Helen Lanson, dont elle trouve la maison très mal tenue, la narratrice ne peut contenir ses sentiments d'envie. Si elle ne souhaite en aucun cas s'approprier la jeune fille désormais orpheline qu'elle avoue ne pas aimer (« Well, I might as well come right out with it — I don't like [her]. » (« Yes » Ordinary 427), elle convoite les beaux verres à vin qu'elle admire lorsqu'elle fait le ménage chez la défunte, avant l'arrivée de la tutrice de Vicky :

> Helen Lanson had some lovely china, and a set of wine glasses I would have given my right arm to own [...] If I had been another kind of person, I could have those wineglasses today and no one would ever know. (« Yes » Ordinary 434)

[20] Dorénavant «Yes ».

La rancœur s'accumule au fil du récit : depuis les vacances ratées, le fardeau que constitue Vicky, les méthodes éducatives aberrantes de ses parents, jusqu'aux amis des Lanson venus pour les funérailles, et qu'il faudra nourrir.

> Later some of the Lansons' friends did come, as I had expected, and it was cocktails and potato chips and crackers and pickles and everything : we could have had a party of our own, and invited our own friends, for what it cost us to entertain the Lansons' friends, although I must say one of the men took the Lansons' key and went over and got a bottle of gin because, he said, it was the least the Lansons would want us to do, and I thought that was probably true. (« Yes » Ordinary 436)

Ce qui semble ne pas être onéreux à première vue est en réalité incalculable ; la narratrice n'a pas pu mettre la main sur les verres à vin, mais a obtenu presque malgré elle une bouteille de gin, laquelle fait partie d'un système d'échanges à valences multiples. Il lui faut être remboursée, non seulement en compensation relative aux coûts induits par la réception, mais sans doute aussi parce que Vicky, qui séjourne chez elle en attendant que sa tante vienne la chercher, occupe la place qu'a laissée vide sa propre fille, Dorrie, qui se trouve en colonie de vacances. La comparaison entre Dorrie et Vicky, bien au-delà de la préférence naturelle d'une mère pour son propre enfant, laisse transparaître une inquiétude que la narratrice ne peut apaiser.

De prime abord, il y a ces signes d'acceptation devant le sort, linguistiques avec l'affirmation ou la constatation, « yes, » et l'absence de larmes ou de toute autre réaction physique à l'annonce de la mort de ses parents : « Well, so far she hadn't said a word, not a single word since I came through the door, and now all she said was, 'Yes.' » (« Yes » Ordinary 428) Lorsque la jeune fille lui confie les raisons pour lesquelles elle a eu le temps de se préparer au chagrin qui l'attendait, puisque ses pouvoirs prophétiques lui avaient laissé deviner la catastrophe à venir et qu'elle avait prévenu ses parents qu'ils devaient conduire avec davantage de prudence s'ils ne voulaient pas mourir dans un accident : « That' s when I got over being sad, » she said, as though she ought to excuse herself. » (« Yes » Ordinary 429), la narratrice aborde la situation d'un point de vue plus pragmatique.

> ‘I told my mother a couple of months ago that it was going to happen, the accident and their dying, but she wouldn’t listen to me, no one ever does. She said it was adolescent fantasy.’ […] [I]f this child could sit there coolly not five minutes after hearing that her parents had been killed in an accident and make plans for her future – well, all I could say is that some of Helen Lanson’s psychology paid off, in a way she might not like so much, and I just hope that if ever anything happened to me, my daughter will have the grace to sit there and shed a tear. Although it’s probably kinder to believe that Vicky was in shock. (« Yes » Ordinary, 429)

L’éducation moderne que réprouve la narratrice produit sans doute, de son propre aveu, quelques bénéfices, mais l’étrangeté de Vicky lui demeure insurmontable. Sa corpulence, ainsi que son appétit, à première vue insatiable, « I asked Vicky if she would like a cup of cocoa and she said yes – I never did see that girl when she wouldn’t eat[21] — so I left her in the kitchen with her cocoa and a piece of my good chocolate cake (« Yes » Ordinary 431), lui paraissent occuper un espace bien trop excessif. L’orpheline semble disproportionnée dans le lit de Dorrie, la fille absente (« She looked too big for Dorrie’s bed, I can tell you that. » « Yes » Ordinary 432), comme saturée du chocolat chaud qu’elle vient de boire et de ses prophéties : « [...] she looked sleepy and kind of full, like a big cat that’s had a mouse. » (« Yes » Ordinary 432)

Au moment de la séparation, alors que Vicky s’apprête à partir à Londres avec sa tante Cynthia, elle offre à la narratrice son précieux petit carnet rouge.

> Well, it was the only word of thanks I was ever to get. Not one word was ever said about those wine glasses. I knew she prized the little book and thought she was giving me something precious, so I took it. (« Yes » Ordinary 438)

La reconnaissance de la narratrice est de courte durée, puisque le cadeau ne compense pas l’absence du don des verres à vin, et qu’elle s’aperçoit rapidement que le carnet contient non pas des poèmes comme ceux que sa fille Dorrie lui avait offerts autrefois, mais des commérages sur les voisins et des balivernes sur la bombe

[21] Le mari de la narratrice semble être contaminé par son malaise, et le spectacle des agapes de Vicky le laisse sans appétit : « I must say I wasn’t sorry to see the girtl turned over her own relatives ; it was hard, having her in Dorri’s room all the time, and Howard getting so he could hardly eat, looking at her sitting there at the dinner table every night and stuffing herself. » (« Yes » Ordinary 437)

atomique et la fin du monde : « […] not at all the kind of thing you like about a child dwelling on […]. » (« Yes » Ordinary 438)

La narratrice incinère le carnet rouge dans le fourneau, sans se rendre compte que cet autodafé qu'elle commet dans sa cuisine est une version miniature du sacrifice du monde sur l'autel de la folie atomique, et que ce qu'elle veut percevoir comme les simples ragots et les fabulations d'une jeune fille perturbée sont en réalité des indications sur le destin de chacun.

Comme les Lanson, elle reste sourde aux avertissements que lui donne la Pythie, incapable de réitérer la reconnaissance éprouvée lorsque Vicky lui avait déclaré plus tôt : « I'm sorry about your trip to Maine. » (« Yes » Ordinary 429) Elle ne prête guère attention à la mise en garde émise par la jeune fille : « Stay away from boats, and I laughed at her, I really had to […] » (« Yes » Ordinary 438)

L'appétit monstrueux de Vicky (« stuffing herself » « Yes, » Ordinary 437) semble être égal à sa capacité prophétique, car Vicky mange tout autant et tout aussi souvent qu'elle énonce l'avenir malheureux des uns et des autres, soit pendant la petite réception donnée chez la narratrice, ou lors des funérailles de ses parents. La première annonce est cause de gêne et de dégoût, mais la seconde provoque seulement de l'embarras en société.

> Later I heard her telling her father's lawyer that the papers in his office were going to be burned up in a big fire ; he had been talking to her about her father's will, and I suppose somehow the idea of the will got through to her – a little thing like that will, sometimes, you know- so she reacted like a spiteful baby. (« Yes » Ordinary 436)

La référence au testament paternel prend une dimension tout à fait singulière dans le contexte, puisque l'incendie, qui aura effectivement lieu, le réduit en cendres, de même que la narratrice brûle le carnet rouge contenant toutes les prédictions de Vicky. Le legs donné par la jeune prophétesse aurait pu être précieux, s'il avait été traité avec le respect qui lui était dû : « She told me to take good care of the little book and of course I promised her I would. » (« Yes » Ordinary 438) Le don inestimable de l'intimation finale (« Stay away from boats » « Yes » Ordinary 438) est ignoré, en partie parce que la transaction espérée concernant les verres à vin n'a pas eu lieu : « Not one word was ever said about those wineglasses. (« Yes » Ordinary 438)

L'ironie dramatique laisse deviner que Vicky sait bien que la narratrice va bientôt périr en croisière, et qu'elle n'aura donc pas besoin de ces objets. Le fatum demande des comptes précis, comme dans le cas de Mrs. Smith « Honeymoon II » Ordinary) et ses achats calculés exactement de façon à pourvoir aux besoins du couple avant le meurtre.

Enfin débarrassée de l'encombrante orpheline, la narratrice va pouvoir rattraper le temps perdu, se dédommager en quelque sorte des vacances manquées dans le Maine, et partir en croisière. Le prix à payer est évidemment incommensurable, car ce voyage troqué contre un autre ne lassera cette fois-ci pas d'orpheline, la jeune Dorrie étant maintenant incluse : « We'll keep Dorrie out of school for a couple of weeks — she's always at the top ; she can miss a little work— and we're all going on a cruise. (« Yes » Ordinary 438)

L'hubris maternel sacrifie la fille, tel est le coût du mépris des prophéties professées par les enfants étranges, tel qu'il est calculé dans le moindre détail que scrute Jackson dans l'univers en apparence banal de ses personnages.

3. Les descendances maudites ou l'agénésie

Les crimes des pères rejaillissent sur les enfants, et en font des criminels à leur tour. La maison Halloran et ses occupants obéissent à des règles qui lui sont singulières. La condamnation biblique[22] poursuit les héritiers de la Maison Usher du conte de Poe, de The House of the Seven Gables avec la malédiction initiale prononcée par Matthew Maule[23]; Sundial, Haunting, Castle, en réalité l'ensemble de l'œuvre, porte la marque maudite d'un héritage souillé.

Les généalogies sont maudites, car leur patrimoine repose sur une économie de la cruauté ; dans le conte « Lord of the Castle » (Ordinary), le rançonnement d'ordre diabolique rappelle une fois de plus le lien étymologique entre le don et la douleur.

---

[22] Nombres 14, 18 : "L'Eternel est lent à la colère et riche en bonté, il pardonne l'iniquité et la rébellion, mais il ne tient point le coupable pour innocent, et il punit l'iniquité des pères jusqu'à la troisième et la quatrième génération".

[23] "At the moment of execution — with the halter about his neck, and while Colonel Pynchon sat on horseback, grimly gazing at the scene — Maule had addressed him from the scaffold, and uttered a prophecy, of which history, as well as fireside tradition, has preserved the very words. — "God," said the dying man, pointing his finger with a ghastly look at the undismayed countenace of his enemy, "God will give him blood to drink!"
Hawthorne, The House of the Seven Gables, op. cit., p. 8.

La filiation et la transmission des biens passent par la captation faustienne du fils, qui pour racheter l'honneur de son père pendu pour cause de pratiques en sorcellerie, se laisse prendre au même piège amoureux. Le montant de cette dette démesurée réclame la vie des héritiers, ainsi que le château lui-même, détruit par les flammes. Ce conte emprunte à Poe la fatalité arachnéenne du récit écrit au seuil de la mort qu'est « The Black Cat », la déposition que le narrateur de « The Lord of the Castle » rédige étant arrachée au néant du gibet où il va bientôt être conduit. Pris au piège de l'amour fatal qui a tué son père, il apprend la vérité de la bouche d'Elizabeth, l'ensorceleuse (« my fair lady [who] had held me in witchcraft. » (« Lord of the Castle » Ordinary, 207)

> Then furiously angry, she cried out at me : « I am here because your devil's hands brought me, and yet I am not afraid of you. Your devil's hands killed my father, and he was not afraid, and I saw your father hanged and I was glad, do you hear me ? And I wanted nothing more than to see your whole foul line perish […]» (« Lord of the Castle » Ordinary186)

Prise en otage dans le château, Elizabeth prononce la sentence suspendue au-dessus de toutes les lignées, leur épée de Damoclès. La corruption propre à la génération rend toute rédemption familiale impossible, l'unique conclusion n'étant que cendres et ruines. Les ingrédients quelque peu hyperboliques qu'utilise Jackson font l'objet d'un travail d'une autre ampleur dans Haunting, où les raccourcis que le fantastique accorde à l'écrivain mènent à une écriture libérée des artifices de ce conte. En dépit de ses aspects parfois emphatiques, « Lord of the Castle » donne une idée très juste des enjeux familiaux et des sentences qu'ils induisent: «And so I die, as did my father, for the crimes of witchcraft and murder, for Elizabeth lay in the ruins of the castle. » (« Lord of the Castle » Ordinary 208)

Dans Sundial, si la lignée ne périt pas entièrement (« And I wanted nothing more than see your foul line perish » (« Lord of the Castle » Ordinary 186) l'enseignement dispensé à la petite Fancy, âgée de dix ans, est celui d'une real politik démente, puisque les caprices criminels et libidineux d'Orianna et de Fanny Halloran n'admettent d'autre gouvernement que celui de leur déraison. Le cadran solaire du titre indique davantage la nuit de la raison et de la morale que la position du soleil, ce que comprend fort bien l'enfant. Le corps d'Orianna, nous l'avons vu

dans le chapitre 2, gît sous la devise « WHEN SHALL WE LIVE IF NOT NOW?» (Sundial 238)

> « I expect somebody pushed her down the stairs, » Mrs. Willow said. She nodded profoundly and added, « Live by the sword, die by the sword. »
> « I wonder how it could have happened, » Aunt Fanny said. « Poor Orianna was always so careful of her footing. » […]
> « My crown! » Fancy said suddenly, and bolted down the stairs. (Sundial 238-239)

L'appropriation de la couronne en des circonstances funèbres invite au sourire ; parce qu'elle tente d'arracher l'objet de sa convoitise au cadavre de sa grand-mère, Fancy semble commettre un acte sacrilège tout en se conduisant aussi comme une enfant incapable de maîtriser ses pulsions. Le cynisme comique de son geste se place en réalité dans une logique de pouvoir amorale que l'enfant gâtée a faite sienne. La poupée criblée d'épingles qu'une main malveillante avait déposée sur le cadran solaire quelque temps auparavant dans le roman symbolise le sacrifice d'une enfant dont le corps résiste pourtant au supplice.

> « Disgusting. Someone's taken one of Fancy's dolls and put pins all through it. How can people treat a child like that, even around here? »
> « It's an old lady doll, » said Arabella, peering.
> […]
> « I don't think it's hurt the doll, Those little dolls are only made out of wire and padding ; that's how they can bend to sit down, you know, and look like they're walking [Arabella said]. « (Sundial 117)

Le dialogue entre les deux jeunes femmes porte un éclairage particulièrement intéressant sur la thématique de l'enfant martyrisé et/ou corrompu chez Jackson. La poupée dont il est question ici est à la fois fragile et indestructible, un objet d'amour et de détestation profonde, car elle représente une vieille femme, la grand-mère dont Fancy a horreur dans la réalité. L'auteur du forfait, il est légitime de le penser, est peut-être Fancy ; sa poupée est une grand-mère en miniature, mais elle-même n'a de l'enfance que l'apparence. C'est une poupée humaine à la force insoupçonnable, et l'ambiguïté du verbe « hurt » porte à croire que l'inquiétant objet qu'est cette grand-mère poupée, ou l'inverse, cette poupée grand-mère, a en quelque sorte fait

davantage que n'être pas endommagée : elle n'a rien ressenti. Fancy ne ressent-elle sans doute aucune manière de douleur physique ou psychique, et si l'on peut également la soupçonner d'avoir aidé Orianna à faire cette chute fatale dans les escaliers, elle n'a fait qu'appliquer la leçon apprise.

Avec les personnages de Fancy, vraisemblablement coupable de la mort d'Orianna, et de Harriet Stuart, Sundial pose de manière oblique la question de la culpabilité, reprise dans Castle. Cependant, bien qu'Harriet Stuart et Constance Blackwood sont toutes deux acquittées, comme le fut Lizzie Borden, elles demeurent aux yeux de la communauté des objets de fascination et de révulsion mêlées, innocentes et/ou coupables, coupables mais innocentes, innocentes mais coupables, dans une indécidabilité vertigineuse. Leurs assassinats sont d'autant plus impondérables, malgré l'intervention de l'appareil judiciaire[24], qu'ils ne semblent pas fondés sur des mobiles compréhensibles de tous ; il symbolise le mystère inhérent au crime familial.

Le capital des horreurs hypothétiquement réalisables s'accumule avec les générations, avec des explosions de violence comme dans les familles Stuart et Blackwood. L'enfant maléfique hante l'œuvre de Jackson, dont le premier roman, Road, se penche déjà sur cette figure souvent ambiguë, située entre l'enfant trop gâté ou mal aimé, qui à tout moment peut commettre l'innommable.

Comme Leslie Fiedler, Jackson semble penser que l'enfant est un mythe, une invention culturelle[25] ; elle ne le soumet pas à un traitement spécifique qui le placerait à part dans la hiérarchie morale de l'humanité, figure hiératique d'une innocence à jamais perdue. À l'exception de Caroline Desmond, la petite victime d'un crime affreux dans Road, et peut-être Tod, son assassin présumé, aucun enfant n'échappe à la règle du pessimisme foncier de l'écrivain, aux yeux de qui il n'existe guère de réhabilitation même dans l'enfance.

Dans Sundial, Fancy, dont le sobriquet reflète la nature polymorphe, la fantaisie, l'imagination, mais aussi le désir soudain, est non seulement menteuse,

---

[24] Il se peut que le processus judiciaire, parce qu'il démonte, décortique les constructions qui mènent au crime de sang, complique davantage la vision des faits.

[25] " The child is glorified over the man, the peasant over the courtier, the dark man over the white, the rude ballad over the polished sonnet, the weeper over the thinker, colony over the mother country ; the commoner over the king — nature over culture". La diatribe embrasse bien des catégories que Fiedler historicise, mais il nous semble qu'elle correspond à la vision de la société américaine telle qu'on la trouve dans l'œuvre de Jackson.
Fiedler, Love and Death in the American Novel, op. cit. p. 34.

mais il se dégage d'elle quelque chose qui maintient les êtres humains comme les animaux à distance : « […] she enjoyed teasing people weaker than herself. Not a servant, or an animal, or any child in the village near the house, would willingly go near her. » (Sundial 39)

On peut voir les stratégies d'évitement ou de persécution collective mises en place entre enfants comme des imitations des comportements observés chez les adultes, mais dotés de ce supplément, grâce à ce tour d'écrou en plus[26], cher aux auditeurs des histoires d'horreur. Le lecteur est sollicité, qui espère le pire tout en souhaitant qu'il ne se produise pourtant pas, à l'image de ces enfants dans Castle à qui on rapporte des récits fabriqués de toutes pièces pour les effrayer. La légende des sœurs Blackwood, barricadées dans leur maison dévastée, donne un exemple particulièrement frappant de la richesse narrative du thème de l'enfant criminel, de la sorcière, et des petits innocents. Merricat, l'adolescente psychopathe, en butte aux railleries de tous les enfants du village, souhaite activement leur mort : « They saw me at once, and I thought of them rotting away and curling in pain and crying out loud ; I wanted them doubled up and crying on the ground in front of me. » (Castle 435)

La volonté meurtrière de Merricat ne se cantonne pas toujours à l'imagination, car elle est bien l'auteur d'un quadruple homicide, commis à l'âge de douze ans, lorsqu'elle empoisonne sa famille à l'arsenic. Plus qu'une nécessité romanesque, l'acquittement de sa sœur bien-aimée, Constance, accusée à sa place, est un blanc-seing donné à la vindicte populaire, surtout enfantine, et à ses tourments.

> « Merricat, » they [The Harris[27] boys] called, « Merricat, Merricat, » and moved all together to stand in a line by the fence.
> I wondered if their parents taught them, Jim Donnell and Dunham and dirty Harris leading regular drills of their children, teaching them with loving care, making sure they pitched their voices tight ; how else could so many children learn so thoroughly ?

[26] L'introduction à Turn of the Screw met bien en scène le frisson coupable ressenti par les invités lorsque Douglas annonce que l'atroce récit qu'il va leur lire est surprenant à double titre : "I quite agree — in regard to Griffin's ghost, or whatever it was — that its appearing first to the little boy, at so tender an age, adds a particular touch. But it's not the first occurrence of its charming kind that I know to have been concerned with a child. If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to two children — ?"
James, The Turn of the Screw, op. cit., 3.

[27] Une fois encore, on peut remarquer les connotations négatives du nom de Harris, le Demon Lover.

> Merricat, said Connie, would you like a cup of tea ?
> Oh no, said Merricat, you'll poison me.
> Merricat, said Connie, would you like to go to sleep ?
> Down in the boneyard ten feet deep ! (Castle 435)

Ce couplet, mélange de comptine enfantine et de réminiscences shakespeariennes[28] illustre les principes de connaissance du mal acquis par les enfants, exprimés sans censure aucune.

La pureté amorale de la folie telle qu'elle se manifeste chez Merricat, c'est-à-dire l'absence de remords dû à un sentiment de toute puissance infantile sur le réel, n'est qu'un des aspects du travail d'investigation de l'inhabitable. La petite criminelle se constitue des espaces intérieurs où s'abriter à l'écart d'un monde hostile.

> It was strange to be inside myself, walking steadily and rigidly past the fence, putting my feet down strongly but without haste that they might have noticed, to be inside and know they were looking at me; I was hiding very far inside but I could hear them and see them still from one corner of my eye. I wished they were all lying there dead on the ground. (Castle 435)

Un sol jonché de cadavres d'ennemis, tel est le royaume enfantin, et infantile, de Merricat, affranchi des lois morales que le monde des grandes personnes n'observe que par convenance. Castle explore une espèce de folie létale menant dans l'impasse de l'enfance éternelle, avec ces avatars de Robinson Crusoe[29] que Merricat incarne, comme une poupée de chiffon vêtue de nappe (« Dressed in a tablecloth like a rag

---

[28] Nous pensons à la chanson d'Ariel dans The Tempest, I, 2, notamment au passage « Full fathom five thy father lies. »
Shakespeare, The Tempest, op. cit., p.178.
Dans Nest, les élucubrations de Betsy, la personnalité n°3 d'Elizabeth Richmond, font état d'yeux repêchés du fond des mers :
Betsy went down the beach and gathered shells, and she was all alone, not even strangers near her, and the water on one side and the rocks beyond, and she was singing, « I love coffee, I love tea, I love Betsy and Betsy loves me, » and matching shells because she was a sea-sing's daughter and she was gathering the eyes of drowned sailors to ransom her love from the sea-king's prison in the rocks. » (Nest 103)

[29] I dressed at once, not wanting to give Constance more time to think. I chose the white and red check, and when Constance had cut a hole for my head I took the gold cord with the tassel that Constance had cut from the drawing-room drapes and tied it around me for a belt and looked, I thought, very fine. Constance was sad at first, and turned away sadly whn she saw me, and scrubbed furiously at the sink to get my brown dress clean, but I liked my robe, and danced in it, and before long she smiled again and then laughed at me.
« Robinson Crusoe dressed in the skins of animals, » I told her. « He had no gay cloths with a gold belt. » (Castle 549)

doll. » Castle 549) et Constance, dans le beau costume de l'oncle Julian, mort dans l'incendie : «You will be wearing the skins of Uncle Julian; I prefer my tablecloth.» (Castle 549) Le caractère équivoque des peaux auxquelles il est fait allusion s'explique en partie dans le contexte d'une insularité à présent radicale, marquée par la rupture des derniers liens sociaux, si ténus qu'ils aient été après les meurtres et le procès, que les sœurs Blackwood entretenaient jusqu'alors, tant bien que mal, avec le monde extérieur. Il indique également l'entrée dans le règne du monde sauvage, celui de l'île de Robinson bien sûr, mais surtout celui de Merricat, régi par la violence des affects infantiles. Ainsi, les peaux de l'oncle Julian sont aussi bien métaphoriques que réelles, taillées dans le tissu par une couturière, par une machine en usine, ou prélevées sur des animaux, voire sur le vieil homme lui-même, après dépouillage.

Certes, Jackson n'est pas le premier écrivain à utiliser des personnages d'enfants tueurs, dont la malfaisance n'est pas limitée au domaine du seul assassinat, mais interroge la nature même du mal.

Dans The Crooked House d'Agatha Christie[30], Josephine, âgée de onze ans, tue son grand-père et sa gouvernante pour des raisons futiles à première vue, le vieil homme parce qu'il ne voulait pas lui permettre de faire de la danse classique, la seconde parce ce qu'elle ne pensait pas qu'une petite fille puisse enquêter sur un meurtre.

The Bad Seed, le roman de William March[31], décrit le triomphe de Rhoda Penmark, une fillette de huit ans qui a déjà quelques meurtres à son actif et dont la propre mère ne peut venir à bout lorsqu'elle tente de la tuer pour mettre fin à ses méfaits. Christine Penmark meurt sans pouvoir révéler l'affreuse vérité à propos de la monstruosité de l'enfant qu'elle a mise au monde, ni sur sa propre mère naturelle, une tueuse en série.

« The Small Assassin » de Ray Bradbury[32], dépeint les affres de jeunes parents dont le bébé est un monstre. Sa naissance difficile met déjà en péril la vie de sa mère, Alice Leiber, une épreuve qu'elle ne surmonte pas, car son nouveau-né, apparemment animé d'intentions nuisibles, l'effraie. Si elle ne parvient pas tout de suite à convaincre son mari et leur médecin du bien-fondé de son intuition, sa mort

[30] Agatha Christie, The Crooked House, London, William Collins, 1949, rpt. Fontana Books1959.
[31] William March, The Bad Seed, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1954, rpt. New York, Vintage Books, 2005.
[32] Ray Bradbury, « The Small Assassin, (1946) The Stories of Ray Bradbury, New York, Knopf, 1980.

suspecte ne laisse plus guère de doute. Le suicide apparent de David Leiber, le père, n'est que la deuxième étape dans la carrière entreprise par l'assassin au berceau, qui a entrepris de supprimer tous ceux qui se dresseraient sur son chemin pour contrecarrer ses desseins diaboliques. Lucifer, le surnom que donne David Leiber à son fils, est une manière d'éviter l'affrontement avec l'impossible mystère du mal, l'attribution de pulsions contre nature à une force diabolique permettant de prendre une distance salvatrice.

Une fois encore, le mythe d'Œdipe permet de mieux appréhender l'irreprésentable réciprocité dans le désir de meurtre, ces deux termes étant chacun sujet à caution. Lorsque Laïos ordonne la mort d'Œdipe dont il vient d'apprendre qu'il le tuerait et épouserait Jocaste, il ne fait pas que remettre la tragédie à plus tard; son acte lui évite d'explorer les abysses de son propre sentiment filial[33]. Le parricide peut être interprété non comme la réalisation longtemps différée d'une prophétie, mais comme la réaction vitale du fils de préserver sa propre vie. Entre l'infanticide raté et le parricide réussi, il subsiste d'immenses zones d'ombre.

L'absence de jugement moral et l'humour noir dont Jackson fait preuve contribuent à l'originalité et à la profondeur du regard qu'elle porte sur les enfants, qu'ils soient sujets, ou agents, du mal. La nouvelle « Behold the Child Among his Newborn Blisses[34] », avec sa référence explicite au poème de William Wordsworth[35] est ironique à plus d'un titre. Le drame qui se joue dans la salle d'attente d'un pédiatre détourne les clichés relatifs à l'enfance et à ses émerveillements au profit du pessimisme dont l'écrivain est coutumier. Le petit personnage de « Ode », adorable pygmée de six ans (« A six years' Darling of pygmy size! [36]»), deux fois béni dans le souvenir et le travail de reconstruction poétique de l'enfance dans la maturité, apparaît dans la nouvelle de Jackson sous les traits de trois enfants, Thomas, âgé de

---

[33]Dans The Fifth Child, en appellant ses personnages de parents maudits par un enfant monstrueux Harriet et David Lovatt, Doris Lessing, comme Bradbury, joue avec les connotations. À la chair et l'amour que les noms de Leiber et de Lovatt laissent affleurer à la surface des signifiants, il se mêle des affects et des sentiments de peur et de haine mutuelles difficiles à cerner, voire interdites. Quel corps donne-t-il naissance à l'ennemi, ou bien encore, abrite-t-il la monstruosité ? C'est à ou plutôt de cette question épouvantable que l'œuvre de Jackson cherche à répondre.
Doris Lessing, The Fifth Child, London, Jonathan Cape, 1988.

[34] « Behold the Child Among His Newborn Blisses, » (1944) Shirley Jackson, Novels and Stories, The Library of America, 2010. Cette nouvelle n'avait jamais été publiée auparavant. Désormais « Behold ».

[35] William Wordsworth, « Ode : Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood, » stanza 7, (1802-1804), The Poetical Works of Wordsworth, ed. by Thomas Hutchinson, London, Oxford University Press, 1904, rpt. 1953.

[36] Ibid. p. 461.

cinq ans, et, sur les genoux de sa mère, une fillette dûment vêtue de rose des pieds à la tête (« a little girl in a pink bonnet and dress» « Behold » Novels and Stories 572). Le tableau, d'abord idyllique, prend des teintes plus inquiétantes avec l'arrivée d'une femme d'âge moyen, très corpulente, et de son fils Girlie, un robuste garçon de plus de dix ans. Leur intrusion dans le monde attendrissant de l'enfance stéréotypée, avec la poupée vivante toute en rose et le garçonnet Thomas occupé à tirer sa ribambelle de canards en bois, se manifeste en premier lieu par un courant d'air froid[37].

> The outer door opened and stayed open, letting in a draft. The little girl's mother, glaring at the doorway, picked up a pink sweater and threw it over the little girl, who was still lying on her stomach. The little boy's mother called: « Thomas, stay away from the door, dear, you'll catch your death of cold. »
> An enormous middle-aged woman backed in through the doorway, holding her hand out and calling «Come on, honey, come on into the nice office. Come on, Girlie honey. »
> (« Behold » Novels and Stories 572)

La menace immédiate que masque à peine l'expression idiomatique (« you'll catch your death of cold »), ainsi que l'entrée à reculons accompagnée d'exhortations adressées en principe à une fille (« Girlie honey [...] » « Behold » Novels and Stories 572) illustrent le travail de déconstruction opéré dans la nouvelle. L'opposition entre les mères et leurs enfants qui se conforment aux normes admises et les autres, dont l'aspect physique, les origines sociales et les autres écarts par rapport à la règle, relèguent dans les marges, occupe une place centrale dans une œuvre où habiter et faire souche, dans l'acception la plus ample des termes, sont impossibles.

Une fois passée la surprise de voir entrer un garçon appelé « Girlie », les deux mères déjà bien en place dans la salle d'attente apprennent que c'est la toute première visite de l'enfant chez le médecin, occasionnée par une blessure à la main. L'étrangeté de la désignation intrigue Thomas.

> «Do you call him Girlie ?» the little boy asked. «Is that boy's name Girlie ?»

---

[37] Dans Haunting, le seuil de la chambre d'enfant est un passage à travers un souffle d'air glacé : « Like the doorway of a tomb […] Luke came, hesitated in the cold spot, and then moved quickly to get out of it, and Eleanor, following, felt with incredulity the piercing cold that struck her between one step and the next ; it was like passing through a wall of ice […] » (Haunting 325) L'enfance et la maternité sont essentiellement mortifères, l'enfant retardé comme Girlie le signe manifeste de ce qui est, de toutes façons, anormal.

> « It sure is, » the big woman said, « it's Girlie all right. »
> « Why is his name Girlie? Is he a girl ? »
> The big woman laughed. « I'll tell you, » she said, « when he was born he didn't cry a sound, and his old man said he couldn't be a real man, so quiet, and so that's why we call him Girlie. »
> « Is he girl, though? » the little boy persisted.
> The big woman laughed again. « I guess he doesn't know himself, sometimes, » she said. « Do you, Girlie? » («Behold» Novels and Stories 574)

Offusqué par cette dernière remarque, Girlie relève aussitôt le défi de l'indétermination du genre[38] en échappant aux bras maternels pour se précipiter sur le garçonnet et le jeter à terre. L'inégalité de l'affrontement physique entre les enfants, due à leur différence d'âge et à leurs tailles respectives, puis leur réconciliation, met en scène ce qui n'éclate pas entre les mères, mais demeure sous-jacent. Le lecteur devine aisément les enjeux du conflit dont les garçons sont en réalité les otages, entre la mère de l'enfant anormal que son prénom signale comme tel, sa naissance sans doute trop tardive dans le couple, et son silence à l'accouchement, et celle qui s'apprête à enseigner à son fils la signification du mot idiot. Parce qu'elles souhaitent se débarrasser au plus vite de l'encombrante présence d'une femme et de son fils qu'elles considèrent tous deux anormaux, les deux femmes prient le pédiatre de les prendre en consultation avant elles. La leçon d'horreur peut commencer, avec force gifles et inflexions théâtrales.

> « Do you know what you were playing with? Do you know what Mother had to sit here and watch you playing with? Do you know that boy was an idiot? »
> « No, » Thomas said.
> « Do you know what an idiot is, Thomas? » The little boy's mother almost whispered. « Do you know what you were playing with? »
> [...] Thomas shook his head. Because he was not expecting punishment his mother's slap caught him sharply in the face. Afraid even to cry, he still stood staring.
> « His own mother said he was dirty, that's what she said he was, » the little boy's mother said. « This lady here heard his own mother say he was dirty and she saw you playing with

[38] La question du genre (gender) revient à de multiples reprises dans les écrits de Jackson. Nous l'aborderons dans les chapitres sur la folie, l'écriture, et le nom, car nous jugeons préférable de ne pas l'isoler, mais de la considérer dans le contexte qui est propre à l'inhabitable et aux modalités de constructions d'une forme d'hospitalité dans la littérature.

> him right in front of your mother. A dirty little idiot!» («Behold » Novels and Stories 577-578)

L'assaut verbal, dont la violence est multipliée par la claque administrée comme un électro-choc, s'articule autour des leitmotiv de réification de l'idiot (« Do you know what you were playing with ? » « Behold » Novels and Stories 578) de l'affront fait à la mère (« in front of your mother ») et de la saleté. Là où la mère de Girlie utilisait l'adjectif sale afin de lui signifier qu'il avait fait quelque chose de mal, puisqu'il avait brutalisé un garçon plus petit que lui, celle de Thomas l'utilise à des fins pédagogiques plus radicales.

S'il arrive parfois à Jackson d'introduire dans la voix narrative un ton quelque peu moralisateur, comme dans l'extrait cité dans « Une dette sanglante, mais savoureuse, » lorsque les habitants de Pepper Street se rendent compte qu'ils ne souhaitent pas revoir la petite Caroline Desmond vivante[39], Jackson ne cède en rien à la tentation sentimentaliste de ce qu'on nomme de nos jours le politiquement correct.

Parce qu'ils ne reposent sur aucun principe profondément ancré dans une certitude intime qui permet de distinguer entre le bien et le mal, mais sur un ersatz d'éducation morale, les modes d'inclusion et d'exclusion fonctionnent au gré des alliances scellées de façon implicite entre les membres d'une communauté, au détriment des êtres indésirables.

Ces derniers, immédiatement perceptibles lorsqu'ils sont attardés comme Girlie dans « Behold » ou Beverley Terrell dans Road, sont moins aisément coercibles quand l'anomalie ne se déclare qu'avec des comportements ouvertement criminels. De même que Girlie, Beverley se voit réduite par le regard d'autrui à une créature de foire (« A great big animal like that ought to be in a cage […] that great big dirty animal […] Road 153). Le stigmate de la débilité mentale, toutefois, ne fait que montrer ce que recèle l'enfant d'inquiétant et d'irréductible, le signe clandestin d'un désastre ontologique.

Jackson ne fait pas forcément des enfants inquiétants des assassins, mais elle met au jour ce qui germe déjà et laisse entrevoir de malheur ; dans « Gnarly the King of the Jungle [40]» (Ordinary), Ellen Jane exige pour son sixième anniversaire que sa mère fasse venir à la maison le héros animal des histoires du même nom. Fruit de

---

[39] « The prevailing mood was one of keen excitement ; no one really wanted Caroline Desmond safe at home […] » (Road 180)
[40] Désormais « Gnarly ».

l'imagination maternelle, le lion doit s'incarner pour venir vivre aux côtés de l'enfant. Dans un des récits inventés par la mère, Gnarly, prisonnier d'un homme cruel, était transformé en animal de manège que seuls les enfants pouvaient consoler de son horrible sort (« […] once a cruel man made Gnarly substitute for a horse on a merry-go-round and his lot was made bearable only by the children who came to talk to him […] « Gnarly » Ordinary 143)

La polysémie du prénom du lion laisse entendre que ce dernier est en même temps génial, dans l'acception familière du terme, et affreux. En outre, il est à la fois imaginaire et réel, car son corps d'animal sauvage est à la fois celui du Roi de la jungle, une histoire, et celui, tout en bois, des figures de manège inventées et véritables. Pour satisfaire à la requête d'Ellen Jane, sa mère a recours aux sons d'un charpentier pour faire correspondre le personnage fictif à un jouet bien concret.

> And so Ellen Jane's mother, desperate, looked in the telephone book for places that might conceivably sell wooden lions, hunted through junk shops and secondhand stores, and finally found a huge wooden lion which had, incredibly, come off a merry-go-round, and which, with a new coat of paint and a pair of red jewelled eyes, might pass as Gnarly the King of the Jungle. Ellen Jane's mother took the lion to a carpenter and had it set on a pair of huge wooden rockers and had a cheerful grin carved on in place of the ferocious scowl that had graced the merry-go-round. Finally, she had her own dressmaker compose a green velvet saddle for Gnarly. He made an imposing figure at last, when he was smuggled into the house and placed beside the breakfast table, along with Ellen Jane's other birthday presents. (« Gnarly » Ordinary 144)

À la passivité et à l'effacement maternels signifiés par l'anonymat de la mère, son identification unique comme mère, on peut opposer le double prénom de l'enfant (« Ellen Jane's mother ») et bientôt son corps hybride, car la petite, une fois juchée sur son lion, ne voudra plus en descendre. La force maléfique que le cadeau libère est celle de l'animal sauvage qui ne s'est laissé apprivoiser qu'en apparence. L'enfant et sa créature en bois, dont il n'est pas précisé qu'il est noueux, qualité ou défaut que le mot gnarly laisse également présager, forme une sorte de nouveau centaure qui annonce les fusions psychotiques entre les êtres, leurs représentations, et les désirs d'omnipotence tels que les incarne Merricat dans Castle. Une forme de liberté est ainsi acquise que des personnages aussi éloignés l'un de l'autre qu'Ellen Jane et

l'héroïne de Castle exercent dès lors que le récit imaginaire l'emporte sur la réalité. En anglais, le mot "merry-go-round" ne rend pas seulement compte de la gaieté induite par le tourbillon du manège, mais il permet aussi à Jackson de tisser des liens entre ses textes par le truchement des connotations. Si Ellen Jane est inquiétante parce qu'elle fait montre de perversité malveillante dans ses tentatives de discréditer Veronica, la bonne, Merricat, dont le surnom est à la fois un diminutif, une combinaison entre ses deux prénoms Mary et Katherine, et le signe de sa fusion avec son chat Jonas, est amorale jusque dans l'assassinat.

Bien que l'on ne puisse placer Gnarly, doué de parole ou de ventriloquie, sur le même plan que Jonas, sa qualité de monture ambiguë, inanimée et animée, évoque également "Pegasus", un des trois mots talismans que Merricat utilise pour contrer toute intrusion éventuelle. Cheval ailé qui pourrait transporter Merricat jusqu'à sa demeure sur la lune, ou lion en bois complice en méchanceté gratuite dans « Gnarly », le jouet animé est une instance clandestine (« when he was smuggled into the house » « Gnarly » Ordinary 144).

Alors qu'elle approche de Hill House, Eleanor Vance songe aux passages secrets et aux transactions illicites dont la propriété a dû être le théâtre.

> Over the trees, occasionally, between them and the hills, she caught glimpses of what must be the roofs, perhaps a tower, of Hill House. They made houses so oddly back when Hill House was built, she thought ; they put towers and turrets and buttresses and wooden face on them, even sometimes Gothic spires and gargoyles ; nothing was left undecorated. Perhaps Hill House has a tower, or a secret chamber, or even a passageway going off into the hills and probably used by smugglers— although what could smugglers find to smuggle around these lonely hills ? (Haunting 264)

La demeure gothique, derrière une façade richement décorée, est une scène clandestine ; il importe peu de définir ce qui y est introduit, ou en sort, en contrebande, seule compte cette circulation à l'abri des regards. De même, la consonne initiale muette du prénom de Gnarly, l'animal protéiforme, ainsi que le nom de famille de la mère d'Ellen Jane (« Miz Curtain » « Gnarly » Ordinary 149) jettent un voile, obstruent tout en indiquant qu'il y a bel et bien un obstacle à franchir, afin de percevoir les infractions à la loi.

La perversité d'Ellen Jane, qui du haut de son lion, apparemment en bois mais doté d'une réalité surnaturelle à ses yeux d'enfant, accuse Veronica d'avoir un frère délinquant et meurtrier, met à jour l'indécidable.

> 'Veronica,' Ellen Jane's mother said, 'I think we had better talk this over in the kitchen.'
> Veronica turned silently and held the kitchen door open for Ellen Jane's mother to pass through. Ellen Jane watched the door close behind Veronica, and then threw her arms around the lion's neck and began to whisper in his ear, looking at the kitchen door and now and then giggling softly. (« Gnarly » Ordinary 149)

C'est une sorte de vérité mensongère, si l'on peut se permettre cet oxymore, ou de "mentir-vrai", pour reprendre Louis Aragon[41], qui sort de la bouche de ces oracles insolites que sont l'enfant pervers et son acolyte imaginaire. Le prénom de la bonne, interprété de manière littérale, laisse planer le doute concernant la véracité des dires des uns et des autres.

Les enfants, dans l'œuvre de Jackson, sont des figures de l'entre-deux, des êtres liminaires ; le tabou de l'innocence ne résiste guère, sauf lorsqu'il s'agit de mort, comme c'est le cas pour Caroline Desmond et Tod Donald dans Road, roman de la corruption affective et morale. Selon Dommergues, « la nostalgie [est une] source de sentimentalité[42] » :

> L'apparition du mythe de la pureté enfantine est généralement associée à l'histoire de la Nativité, son éclosion à la Renaissance qui cautionne l'innocence, notamment dans le domaine de la peinture, et son développement au Romantisme qui métamorphose du « péché » en « innocence ».[43].

Les actes de méchanceté ordinaire commis par ces adultes en devenir que sont Virginia Donald, Mary Byrne ou Helen Williams abondent, pour couvrir tout le

[41] Louis Aragon, Le mentir-vrai, Paris, Gallimard, 1980. Dans ce recueil de nouvelles, de contes et d'essais, le poète et l'écrivain explore les frontières mouvantes entre la surface et les profondeurs, le travail de dévoilement des vérités cachées. L'art romanesque, en particulier, opère comme un révélateur photographique.
[42] Dommergues, L'aliénation, I, op. cit., p. 113.
[43] Ibid., p. 119.

spectre des vilenies possibles, du simple vol de menue monnaie à la raillerie antisémite, en passant par les tentatives de séduction de pères de famille éméchés[44].

Lors de la garden-party, les élans libidineux des uns et des autres se manifestent d'autant plus aisément que l'alcool coule à flots en cuisine, à l'abri des regards. Jackson s'amuse à mettre en scène des jeunes filles audacieuses en apparence prêtes à franchir certaines limites avec les pères de leurs camarades. Un peu plus tôt dans le roman, les Robert emploient une jeune fille au pair, une certaine Hester, dont on découvre assez vite qu'elle est en instance de divorce après une fugue et un mariage clandestin. Elle ne cache pas son désir de recommencer l'expérience avec les jeunes gens de Pepper Street.

> There was a long silence; Tod, craning his neck until the bushes rattled suspiciously, could only see Hester and his brother sitting far part on the steps. Finally Hester said, softly, « I bet you wouldn't mind it either. »
> « What? » James said, startled.
> «Being married to me for maybe two weeks, » Hester said insinuatingly. «It was fun. »
> « I don't know, » James said deprecatingly. «I mean, I never thought much about it. »
> « I bet you didn't, » Hester said. She leaned toward James; Tod could see her. « It's fun, » she repeated. (Road 95 Italiques originales)

Le prénom de la jeune fille donne à la scène un aspect comique supplémentaire, Hester Prynne[45] se trouvant dotée ici d'une lointaine descendante qui la suit de manière idiosyncrasique sur les chemins du péché. D'autres, comme Virginia

---

[44] Après avoir bu et dansé avec Mr. Robert, Virginia jette son dévolu sur le père de Harriet: « […] but Virginia grabbed his arm as he went by and said, « Brother Merriam, you haven't danced with me,» and Mr. Merriam said pleasantly, «Later,» and came out with Harriet into the garden. « (Road 172)
La familiarité de l'appellation (« Brother Merriam ») montre la perte des normes ordinaires, l'entrée dans un monde flou où se confondent les hiérarchies sociales, familiales, et sexuelles. Le rapt et l'assasinat de Caroline Desmond viennent parfaire le chaos que les relations entre les habitants de Pepper Street ne peuvent plus contenir. Si les scènes que Jackson dépeint paraissent timorées en comparaison avec la brutalité d'autres écrivains, ces jeunes filles délurées annoncent l'héroïne de Lolita, et la levée de boucliers que le roman devait causer.
Dans L'Aliénation, Dommergues cite Nabokov, qui prétend regretter son choix de personnage :
« Mon manuscrit serait peut-être publiable si je faisais de ma Lolita un gamin de douze ans qu'Humbert-Humbert, devenu fermier, séduirait dans une grange, au œur d'un paysage âpre et tragique, le tout exposé en phrases courtes, brutales et 'réalistes' (« Il est cinglé-On est tous cinglés, à mon idée. J'ai idée que le Bon Dieu est cinglé, etc. »)
Lolita (1958), Paris, NRF 1959, Vol 1, p. 154.
Dommergue, Aliénation, op. cit., p. 126.

[45] Nathanael Hawthorne, The Scarlet Letter (1850), The Scarlet Letter and Selected Tales, ed. with an introduction by Thomas E. Connolly, New York, Penguin Books, 1970.

Donald, la sœur de Tod, n'hésitent pas à tirer profit de la faiblesse des demeurés, comme Beverley Terrell, et des étrangers, comme le Chinois avec lequel elle entre en collision rue Cortez. Parce qu'il l'a bousculée sans le vouloir, elle s'arrange pour lui extorquer la somme modique qu'elle prétend avoir perdue pendant l'incident, et lui promet de lui rendre visite chez lui la semaine suivante.

L'épisode, insignifiant au regard des exactions de toutes sortes commises dans la réalité, la littérature ou le cinéma, occupe cependant une place capitale dans un roman où l'iniquité et la transgression, même à des échelles en apparence négligeables, entraînent une catastrophe.

C'est une situation comique et potentiellement dangereuse que la visite chez Mr. Lee, personnage à la fois naïf et ambigü, dont les jeunes invitées ne comprennent que tardivement qu'il n'est qu'un domestique, et non le riche propriétaire d'un appartement cossu. L'aspect illicite de l'invitation, à l'insu des parents de Virginia Donald et de Harriet Merriam d'une part, mais aussi des patrons de Mr. Lee, infantilisé par sa dépendance économique et son statut d'étranger, est renforçé avec l'offre de friandises accompagnées d'alcool de riz. Ce goûter incongru, fait de sucreries et de vin servi dans des verres minuscules, ressemble davantage à une dînette entre personnages tout aussi mal assortis. Il est impossible de déterminer quels sont les desseins de Mr. Lee, ou ceux de Virginia, car une fois dissipée l'illusion sur sa position sociale, les jeunes filles effarées prennent congé.

> « Do you mean you're the help here? When Virginia looked sharply at her, Harriet said, «He's the help, the maid. This isn't his place at all. »
> « Did you think it was? » Mr Lee looked at Virginia and then at Harriet. «I couldn't rent an apartment in this house, » he said. « Not in this neighbourhood. They wouldn't rent an apartment to me. »
> […] « My mother will be furious, » Harriet said. « So will yours. » She thought for a minute and then said, « If they find out. » (Road 84-85)

Les relations de pouvoir sont en même temps clairement délimitées, qui mettent d'un côté de la barrière sociale des jeunes filles de bonne famille et de l'autre un domestique chinois, et soumises au jeu trouble des désirs. La transgression dont semblent s'inquiéter Virginia et Harriet de prime abord est celle de l'interdit social,

qui n'admet pas la fréquentation de domestiques, plutôt que celle de la différence d'âge et du caractère marginal de la rencontre.

Si Virginia Donald est présentée comme une effrontée, son frère Tod, nous l'avons vu dans la scène où il épie James et Hester, est lui aussi un personnage des frontières louches ; il est l'espion de se qui se déroule dans les coulisses, le bouc émissaire en puissance d'une communauté au bord de l'effondrement, ainsi que nous l'avons signalé dans le chapitre consacré au livre sanglant de l'histoire. Il incarne l'indésirable, dont la présence au sein de sa propre famille est tolérée avec une patience inégale.

Avec Road, Jackson inaugure son propre travail d'investigation du crime, sa version du roman policier. Écrire non pour expliquer, mais avec l'explication de la violence, dans l'acception première du terme, pour fondement, c'est peut-être là que Road pèche, par excès de volonté. Le roman excelle toutefois dans le tissage de liens entre des éléments à première vue trop disparates. Aussi, le jeu auquel se livrent les enfants de Pepper Street, est-il révélateur des identités secrètes.

> Tin-Tin is probably as old as children ; Hester recognised it as a game she had played under another name. Whenever children congregate they will probably have their own version of Tin-Tin, its elaborate ritual determined by the children and their fathers and their grandfathers operating individually on an immutable theme. Pepper Street's Tin-Tin was as nonsensical as most ; the entire introductory ritual had lost its meaning and probably its accompanying dance. (Road 99-100)

La similitude avec la cérémonie vide de tout sens autre que celui de la cruauté dans « The Lottery » (« Although the villagers had forgotten the ritual and lost the original black box, they still remembered to use stones. « The Lottery » Lottery 235) est d'autant plus frappante que les deux textes datent de 1948, et que les enfants prennent une part active dans le rituel de lapidation. Le tirage au sort est aussi absurde dans un cas que dans l'autre ; dans le jeu de Tin-Tin, une entité impersonnelle (« It ») vient se percher sur la tête du premier enfant dans la rangée (« Victim ») pour lui demander de l'argent et son nom secret.

> To which the victim must answer his secret name, and « It » might continue questioning, asking any personal or

> outrageous or hilarious question, to all of which the victim must answer with his idiot name. The object was, of course, to make the victim laugh ; as soon as he did, he yielded a forfeit, and the whole procedure filled some deep undefined need in neighbourhood life never equaled by prisoner's base or tag. (Road 100)

Hester, la perdante au jeu de Tin-Tin est, comme Helen Williams et les sœurs Terrell, marquée au fer rouge de la pauvreté et de la réputation de vie sordide qui ne manque pas d'y être attachée. Moquée de tous, surtout de Tod qui trouve là une occasion de forger des liens avec un groupe dont il est autrement exclu, elle incarne la victime idéale, sans ancrage dans le monde.

> […] it came to Hester that the evening was focusing on her ; tomorrow night she would not be here, last light she had not been allowed to play, and in ten years, wherever she was, whatever she was doing to keep alive, these children would still be growing, protected and sheltered with the strong houses of their parents and the quiet assumption that streets were made for them to sit on. (Road 102)

Road met en évidence les processus de répulsion et d'expulsion qui régissent les relations humaines et l'organisation géosociale. Hester est vouée à un destin trouble, et de même que la famille Williams, ne trouvera où habiter qu'en des endroits de plus en plus sombres, et plus pauvres encore (« a place darker, perhaps, and poorer […] another home still darker. » Road 63) Les enfants doivent être mis à l'abri de la contamination sociale et morale, qu'il s'agisse de Caroline Desmond, que sa mère lave vigoureusement après qu'elle a touché une poupée offerte en guise de cadeau d'adieu par la petite Mildred Williams[46], ou de la petite fille anonyme qui, le soir de l'incendie et de la mise à sac de la maison Blackwood dans Castle, doit renoncer à manger les biscuits de Constance[47].

Entre Tod, l'enfant qui n'a de place véritable nulle part, ni au sein de sa famille ni parmi ses pairs, et Caroline, la fillette qui est la prunelle des yeux de ses parents,

---

[46] […] and Mildred ran up and pressed a grimy rag doll into Caroline's arms. « This is from my Mommy and me, » she cried, and Mrs. Desmond was able to say good-bye again, and thank you, before her repugnance hurried her home, to take the doll by an arm and drop it into the garbage can before she took Caroline into the house to wash. (Road 62)

[47] A little girl ran out of the front door carrying something, and her mother, behind her, caught her by the back of the dress and slapped her hands. « Don't put that stuff in your mouth, » the mother screamed, and the little girl dropped a handful of Constance's spice cookies. (Castle 520)

du moins de sa mère, pour employer une expression stéréotypée, il existe un lien obscur que leurs morts successives ne peuvent éclairer que partiellement.

> Nobody ever noticed Tod Donald very much. He was a quiet boy who had spent nearly thirteen years trying hard to be moderately good at what his older brother was able to do naturally and effortlessly […] Tod had learned, painfully, to ride a bicycle and play football and rollerskate ; no one had taught him anything ; but when Tod sat on his front steps or walked off to school or joined in a game or brought out hs bicycle, no one waited for him or asked him to wait. No one ever chose him for a side in a game ; he was always allowed to merge himself undesired into one team or another, never allowed to bat in a baseball game. (Road 37)

C'est le sort de cet indésiré que de chercher à devenir membre d'une communauté qui le maintient en périphérie, tout en lui permettant d'entrer dans le cercle de façon superficielle. Lorsque, poussé à bout par ses petits voisins, il commence à leur jeter des cailloux, son geste semble reproduire la lapidation de « Lottery, » en inversant les rôles assignés, puisqu'ici c'est le bouc émissaire l'assaillant, mais aussi présager le meurtre de Caroline, frappée à la tête à l'aide d'une pierre. Le meurtre, comme Tin-Tin, est peut-être un jeu d'enfant, mais Road, contrairement à un roman policier traditionnel, ne livre pas la clé de l'énigme. C'est un whodunnit sans coupable dévoilé en bonne et due forme dans la conclusion, et le lecteur se retrouve dans la position de l'infortuné Texan dans Sundial, dont la femme arrache systématiquement le dernier chapitre des policiers qu'il aime tant lire[48].

La mort de Caroline doit être lue à la fois comme une fin et un commencement, le suicide de Tod comme la mise à mort du bouc émissaire. Ces personnages en apparence antipodiques sont gémellaires, l'un et l'autre pris dans le piège d'une pathologie familiale. Tod, le fils surnuméraire et tout juste toléré, Caroline la fille biologique arrivée après des années de stérilité et une adoption, la petite poupée, la miniature de sa mère, sont tous deux, dans la vie comme dans la mort, exhibés et rendus invisibles ; la réification dans l'horreur trouve son apogée avec l'assassinat et le suicide.

---

[48] « A man in Texas won a divorce from his wife because she tore out the last chapter of every mystery story he borrowed from the library. » (Sundial 179)

Au silence de Caroline, la fillette devant laquelle tout le monde s'extasie et qui ne prononce jamais la moindre parole, correspond la page blanche que laisse Tod avant de se pendre, confession muette de culpabilité mais aussi, suggère le texte, d'innocence, condition paradoxale propre au bouc émissaire.

Tod et Caroline ont également ceci en commun qu'ils sont les derniers nés dans leurs familles respectives. Leur valeur n'est cependant pas la même ; pour Marguerite Desmond, un des personnages les plus étranges chez Jackson en raison de son artificialité extrême[49], sa fille quasi- céleste (« Caroline is simply an angel. » Road 41) est l'unique et l'ultime expérience de la maternité. Mère et enfant sont le miroir l'une de l'autre, en une ressemblance spéculaire qui les voue à une excentricité quelque peu féerique et éthérée, puis létale.

> […] but Mrs. Desmond's hair was pale yellow, almost white. Caroline's hair was the same color ; together they made a pair of delicately shaded creatures, not quite colorful enough, without enough body, to mingle freely with the rest of the world. (Road 75)

Marguerite Desmond, qui paraît être une reine de conte de fées, mère d'une princesse qui est son exacte réplique, a recours à la pantomime pour échanger avec son invitée mexicaine, Mrs. Montez, qui ne parle pas anglais, des anecdotes sur leurs accouchements. C'est une scène étrange, où l'expérience de la maternité est exprimée de façon à la fois grotesque et primitive : l'antithèse entre la figure fantomatique de Marguerite Desmond, femme- mannequin vivant, sans défaut physique ou moral, et la réalité douloureuse de la naissance de Caroline, enfant-poupée, est accentuée par la gestuelle entre les deux femmes qui ne parlent pas la même langue. Road, placé sous le signe du prophète Habacuc, ne cesse de jouer sur les registres de l'abstraction et du corps dans sa réalité la plus incompressible de chair et de sang. Les trente heures de travail nécessaires à la mise au monde de Caroline se voient annulées et éternisées tout ensemble par l'acte de violence que la communauté de Pepper Street a causé.

Dans le contexte d'un monde inhabitable, l'intérêt que porte Jackson à la filiation et à ses accidents ne peut que mettre en lumière un degré de malheur

[49] Le personnage se caractérise avant tout par une courtoisie à toute épreuve, et une absence complète de malice. Toutefois, si elle ne participe pas aux commérages de ses voisines, la perfection de ses manières et sa relation fusionnelle avec sa fille la met en marge du monde qui l'entoure.

supplémentaire. Le fardeau que doit porter Tod est celui d'une familiarité qu'érodent une quotidienneté et un ordre familial sans relief.

> It was one of Tod's duties to appear regularly at the dinner table, since a plate was set for him and a potato cooked in his name. He was expected to receive food, participate in Christmas, sleep, and keep his clothes under the family roof […] If Tod was absent he would be punished. (Road 125)

Avant que sa fugue, concomitante avec la disparition de Caroline, donne lieu à toutes les suppositions, Tod demeure inexistant par nécessité (« […] Tod moved softly and constantly, eating quickly, trying not to be noticed. » (Road 124)

Seules ses manières de table, que Virginia juge trop bestiales, (« I wish you'd make Toddie eat like a human being, » she said. Road 126 Italiques originales) lui permettent d'occuper cette place à table, ce lieu qui sera celui de son suicide par pendaison ; Tod est celui qui, puni lorsqu'il manque à l'appel (« If Tod was absent he would be punished. » Road 125) doit mourir pour s'incarner, au terme d'un jeu particulièrement morbide dans l'aporie de la présence-absence au sein de la famille. Son visage barbouillé de nourriture (« Must you smear your food all over your face? » Road 127 Italiques originales) laisse entrevoir la face et les habits de Caroline, maculés de boue et de sang, sans pour autant le désigner davantage comme animal prédateur[50].

Road dénude les rouages d'un certain « discours de l'infamie », pour reprendre l'expression de Foucault[51] ; Tod, dont l'onomastique annonce la mort, est le premier d'une longue liste de personnages sans lieu d'attache réel, exilés ontologiques. Le roman policier apparaît comme une sorte de double secret du texte donné à lire immédiatement, comme dans Hangsaman où Natalie Waite, dans ses délires schizoïdes, imagine qu'un détective l'interroge dans le cadre d'une enquête sur un meurtre, ou, plus discrètement dans Haunting, dès la première nuit.

---

[50] Il est tentant de rapprocher Tod du Demon Lover, le dangereux ravisseur et l'assassin des jeunes femmes crédules et vulnérables, parce que ses manières de manger rappellent celles de Charles dans Castle, mais les incertitudes laissées comme telles à la fin du roman, ainsi que son statut de pariah acculé au suicide le placent plutôt parmi les victimes que parmi les bourreaux.

[51] Michel Foucault, "La vie des hommes infâmes", in Dits et Ecrits, 1954-1988, tome 5 (1976-1979), Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", 1994, p. 252-253.

> Around them the house brooded, settling with a movement that was almost like a shudder.
> Six miles away Mrs Dudley [l'employée de maison] awakened, looked at her clock, thought of Hill House, and shut her eyes quickly. Mrs. Gloria Sanderson, who owned Hill House and lived three hundred miles away from it, closed her detective story, yawned, and reached up to turn off her light [...] (Haunting 306)

L'inquiétude que l'obscurité intensifie est non seulement le propre de la nuit gothique de Haunting, mais de l'œuvre de Jackson en son entier, y compris des personnages tout à fait annexes comme Gloria Sanderson, la propriétaire de Hill House qu'on entrevoit comme une lectrice nocturne et influençable (« wondering briefly if she had remembered to put the chain on her front door ») de romans policiers.

Tod, l'enfant mal-aimé, parfait son apprentissage aux mains d'un officier de police, incarnation de toutes les figures d'autorité masculine qui auraient pu jouer un rôle paternel formateur autrement que par la crainte et la coercition. Non seulement pointe-t-il en sa direction un crayon accusateur comme aurait pu le faire le directeur de l'école (« He leaned forward and pointed his pencil toward Tod, now like, most horribly, the school superintendent. » Road 187), mais il fait coexister dans ses énoncés des formules de persuasion rassurantes et des promesses terrifiantes.

> « No one wants to frighten you, » the policeman said. « This is a serious thing. I want you to realize that. Tell me how you killed that little girl. »
> Tod gasped ; once he had been caught copying from his book in an exam.
> « Listen, sonny, » the policeman said, » we're going to put you in jail. » (Road 187)

Le mélange des contextes scolaire et d'enquête policière donne la scène un pathos que Jackson évite dans ses écrits ultérieurs, qui permet cependant de prendre la mesure de ce qu'il se passe en réalité, c'est-à-dire une mise à mort en bonne et due forme.

> Without waiting, he stood up after this, and said, gathering his papers together, « Don't try to run away again. I'm going to leave you here for a little while to think about all this. When you decide to tell me all about it you let me know. »

> He went out the living-room door, his big back stern and unforgiving and angry as the door closed behind him. (Road 187)

L'appellation fallacieuse (« sonny ») est à interpréter comme une antiphrase, puisque Tod, parfois prénommé Toddie, ne peut être considéré comme le fils, le protégé, ou le jeune frère, de quiconque. Soupçonné du meurtre sans que la moindre preuve soit produite contre lui, si ce n'est un comportement hors-norme, ou délictueux comme lorsqu'il triche aux examens, ce qui le met toujours à l'extérieur de la communauté des élèves ou de celle, plus large, de Pepper Street, il ne peut même pas, laisse entendre le texte, avouer son innocence. La loi, les pères réels ou symboliques, lui tournent le dos, et referment la porte sur la scène de sa mort, de son suicide obscène dans le sens le plus fort du terme.

> He was gone longer than he intended, nearly an hour, but Mr. Desmond, crying now, detained him in the hall, and when he came back Tod was dead.
> He had taken a piece of clothesline from the kitchen, and his own chair to stand on, the one he sat on every night at dinner. Hanging, his body was straighter than it had ever been in life. (Road 187)

La position aporétique qu'occupe Tod, intrus parmi les siens, outsider de l'intérieur, est aussi celle d'Eleanor dans Haunting, qui meurt expulsée de Hill House, après avoir vainement espéré être accueillie en un lieu matriciel. Le heurtoir de la porte d'entrée, un visage d'enfant (« She brought her hand up to the heavy iron knocker that had a child's face […] » Haunting 249) est à la fois une invitation et une fin de non-recevoir. L'enfant est une frontière, un passage que Tod franchit lorsqu'il pénètre dans la maison des Desmond ; le thème de l'effraction (qui devient celui de la contrebande, « smuggling » dans Haunting) s'enrichit d'un motif supplémentaire, celui de la fascination amoureuse, de la jalousie morbide et du voyeurisme.

La visite clandestine que Tod Donald effectue chez les Desmond constitue un des moments les plus denses dans la trame de Road. Le caractère sombre des pulsions qui animent le jeune garçon forme un contraste frappant avec la clarté et la propreté presque miraculeuses des lieux. Il se déroule tout d'abord une scène d'exploration de la cuisine et de la salle à manger, toute de douceur entrecoupée de visions distordues. Le visage de l'intrus se reflète en de nombreuses surfaces comme

dans un immense jeu de miroirs déformants avant de se fixer sur le miroir qui trône dans la chambre que Mrs. Desmond partage avec Caroline. Le lit de Marguerite Desmond et sa réplique miniature sont réfléchis dans ce miroir dans lequel Tod se regarde en train de regarder, non seulement la chambre, mais aussi le portrait de la fillette qui fait office de second miroir.

> Tod stood in the doorway watching, still whistling, until he found the power to move across the room and look at himself in the mirror beyond the perfume bottles ; there he was, tangled in the stirring mirror ; he watched himself for a long time. Behind him, reflected in the mirror, he saw Mrs. Desmond's soft green bed, and Caroline's small bed beside it ; there was a long soft yellow chair, and on the dressing table next to him Caroline's face was framed in gold. When he looked at the picture he saw his own face again, reflected sharply against Caroline's. » (Road 69)

Tod, pris dans les rets de ces regards en spirale vertigineuse et animée d'une vie qui lui est propre (« tangled in the stirring mirror »), est la victime temporaire d'un enchantement qui est tout également une malédiction. Sa gémellité avec l'enfant dont il contemple la photographie lui est signifiée de manière violente (« reflected sharply against Caroline's), de même que celle entre la mère et la fillette, portrait l'une de l'autre.

Avant de pénétrer dans la penderie, un antre dans l'espace matriciel de la chambre, il s'imprègne du parfum de Marguerite, archive olfactive. De l'entrelacs de regards réfléchis il passe enfin à celui des tissus, des étoffes dont la penderie regorge. Il retrouve en parallèle les vêtements de la mère et ceux de la fillette, puis, après s'être frayé un chemin dans ce tunnel d'habits et de lingerie, (« negligees » Road 70) s'assied au plus secret de la penderie pour proférer les pires insanités qu'il connaisse.

Au-delà de sa vocation première de profanation, la litanie de mots obscènes, prononcés en ce lieu de raffinement à la fois féminin et enfantin, met au jour la violence des désirs. Ceux de Tod, conjonction explosive d'érotisme, de jalousie et de frustration affective, doivent être lus à l'aune de l'étrangeté du spectacle qui s'offre à lui. Plus encore que l'attirance qu'il éprouve envers Marguerite Desmond, et que l'envie qu'il ressent d'être l'enfant choyé à la place de Caroline, il est saisi malgré lui dans une scène où se mêlent mort et féerie. Ce qu'il lui est donné à voir est une sorte d'autel à une maternité aussi parfaite que dans un monde de poupées. La chambre à

coucher, la penderie, la petite salle de jeux sont consacrées à la communion entre la mère et la fille, Caroline et ses jouets, à l'exclusion du reste du monde.

> The perfume still on his hand was beginning to make him feel sick and he rubbed his hand against a dark coat of Caroline's, but the scent stayed. Holding his hand in back of him, he rapidly investigated the other doors ; one was a third bathroom and the last was Caroline's playroom, with small clean toys put neatly around the walls ; a tiny chair and table, a doll bed and doll dresser ; the doll herself asleep in a doll carriage beneath a yellow coverlet. Mrs. Desmond's sewing-box was set prettily on a table in this room, next to a rocking-chair, and Caroline's smaller sewing-box was set next to her mother's, with a smaller rocking-chair alongside. Tod began to whistle again, and sat for a minute in the larger rocking-chair. (Road 70)

Tod, que l'on peut aussi voir ici comme un intrus à la manière de Boucle d'Or, qui s'introduit dans la maison de l'ourson et de ses parents dans le conte pour enfants, rompt la trame des histoires, tout autant avec les mots obscènes qu'il prononce du fond de la penderie de Marguerite Desmond, qu'avec ceux qu'il n'écrit pas sur la page blanche que lui donne l'officier de police.

Une fois sorti de la maison, Tod s'efforce de pénétrer du regard les profondeurs de la maison situées derrière une porte de verre, mais les chambres à coucher sont désormais hors de sa vision : « He could see the glass doors, see into the dining room, but not the hallway, not into the bedrooms ». (Road 70) Ce dont il a fait l'expérience par-delà ces parois transparentes et ces miroirs, trouve un exutoire dans la destruction.

> He sat there for a long time, and then lay down. The grass, close to his face, interested him, and he pulled up a blade of grass and held it close to his face, trying to look deep into the rich green, letting his eye move up to the pale green at the tip and down again, trying to see into the heart of its tightly curled length. Against the sky it was long and straight, but it moved a little because his hand was shaking […] (Road 70-71)

Il est aisé de voir dans ce brin d'herbe une métaphore du corps de Caroline, de son innocence et de sa féminité embryonnaire, bientôt mis à mal, plante ou enfant : « Tying it he had bruised it ; it turned a darker green where it was hurt […] « (Road

71) Fragilité et blessure végétales, les preuves proleptiques de la culpabilité de Tod sont presque trop nombreuses pour ne pas être prises au sérieux, en dépit du doute qui subsiste à la fin du roman.

> He reached over his head and pulled a yellow blossom off a bush ; this, too, interested him, and he looked at it closely as he had the grass. Its petals were precise and neat, so soft he could hardly feel them against his fingers ; annoyed at its soft pliability, he crushed it flat with his fingers ad rolled the petals cruelly, until the flower was a little damp ball and he dropped it. (Road 71)

Il faut noter qu'à deux reprises, dans les exemples cités ci-dessus, l'intérêt (« interested him, » this, too, interested him » Road 70 et 71) précède l'acte de destruction ; la curiosité, à quoi se mêle le voyeurisme, puis l'examen d'un organisme aussi vulnérable que troublant dans sa grâce, fleur ou fillette, ne trouve d'autre réponse, et d'autre issue, qu'une violence vengeresse.

Comme le montre « The Lottery », les enfants sont contaminés par la Schadenfreude collective et héritent dans la jubilation du plaisir de tuer ; cette complicité dans l'accomplissement du mal est une des composantes qui, tel une bombe à retardement, égrène le compte à rebours de la tragédie. Jackson dissèque les processus retors qui corrompent les relations entre les êtres, dans un monde en proie à un mal endémique, dont le jeu mortel qui grève la communauté de « The Lottery » est le symptôme principal. Avec Road et les morts consécutives de Caroline (« simply an angel » Road 41) et du chat Angel (« The Ransom-Jones's cat, Angel, died, and was buried in the garden along with her three predecessors. » Road 192), l'écrivain entre sur le terrain miné des héritages empoisonnés, d'un monde hanté-enté : « Reversed. Ruin. » (Hangsaman 191)

La fillette de l'épisode des biscuits volés dans la cuisine de Constance (« Don't put that stuff in your mouth, » the mother screamed, and the little girl dropped a handful of Constance's spice cookies. » Castle 520) est à l'image des enfants et des héritiers dans le reste de l'œuvre, protégée et exposée au mal collectif en un même mouvement contradictoire. Il lui est interdit de goûter à ce qui pourrait contenir de l'arsenic, mais elle assiste au spectacle de ses aînés occupés à détruire ce qu'il reste de la maison incendiée des Blackwood.

L'arsenic est non seulement le moyen de mise à mort de la famille dans Castle mais d'un point de vue moins littéral, le poison qui circule au sein de toute communauté, comme celle de « The Possibility of Evil[52] » où les lettres anonymes d'un corbeau sèment la détresse ; l'expression anglaise poison pen prend ici toute sa force, car il s'agit d'une forme d'empoisonnement par le truchement de mots.

Il n'est pas indifférent qu'un bébé anormal soit l'agent involontaire du châtiment réservé à l'auteur des lettres anonymes dans « The Possibility of Evil », et que Road, en plus de ces enfants d'exception que sont Tod et Caroline, attribue à une jeune fille attardée, Beverley Terrel, le rôle d'auditrice inlassable de l'horrible récit du meurtre. On peut mettre en parallèle Mrs. Mack, la vieille femme à la réputation de sorcière dont la maison souille l'image de pastorale idyllique de Pepper Road («sMrs. Mack' s house remained, a pastoral eyesore […] » Road 192), son chien Lady, la lecture assidue qu'elle lui fait des prophéties sanglantes de Habacuc, avec Beverley.

> « So, » Frederica leaned back and regarded her sister across the round table. Beverley was listening open mouthed, her hands on the table and her eyes wide. « You see? » Frederica said. « All that I told you is true, every word. You see what happens to bad girls that run away all the time? »
> « Tell it again, » Beverley begged, scarcely breathing with excitement, « Frederica, tell it again. » (Road 191)

Si le chien Lady, à qui sa maîtresse lit des passages de la Bible, est un auditeur à l'attention changeante, Beverley est prise dans le faisceau du conte d'avertissement qu'est l'histoire de Caroline. Dans tous les cas, que l'interlocuteur soit un chien, une handicapée mentale, ou un citoyen ordinaire, il s'agit d'un récit de bruit et de fureur, (« a tale […] full of sound and fury[53] ») pour reprendre les mots de Macbeth. Dans Road, le trope shakespearien de la fable racontée par un idiot, déjà adopté par Faulkner pour son roman The Sound and the Fury[54], devient récit fait à une idiote, ou à un chien.

---

[52] Dorénavant « Evil ».
[53] Shakespeare, Macbeth (1623), V : 5, 24-28, ed. by Kenneth Muir, London and New York, Methuen, 1951, rpt. 1984, p. 154.
[54] William Faulkner, The Sound and the Fury (1931), London, Chatto & Windus, 1954, rpt. Penguin Books, 1964.

Il est aussi possible de rapprocher le déluge de sang promis à la ville d'iniquité dans le livre d'Habacuc à l'annihilation de la lignée de Belschatsar, roi de Babylone, dans le livre de Daniel[55]. Dans la ville imaginaire de Cabrillo, la brèche dans le mur entre Pepper Street et le voisinage est cette écriture de sang que nul, pas même le père de Caroline, la victime à venir, ne déchiffre dans sa signification réelle, une absence de lecture qui a son prix.

> It was the destruction of the wall that put the first wedge into the pepper Street security, and security was so fragile that, once jarred, it shivered into fragments in a matter of weeks. That night for the first time Mr. Desmond thought practically of moving; careful examination of his bank account of his bank account assured him that he was not ready to go beyond the gates at present without a cautious economy of home and life that would almost nullify the good effects of moving. Borrowing money was an aversion of Mr. Desmond's, but any removal not beyond the gates would be a step backwards. (Road 130)

L'écriture sur le mur d'enceinte du royaume dit le châtiment divin, la division et la mort, enfin la dispersion, puisque les Desmond quitteront Cabrillo après le drame[56]. Saturée de violence, l'œuvre de Jackson fait entendre les voix indésirables ; la disparition de Martha Alexander dans « The Missing Girl[57] » est l'étude de l'inexorable processus d'effacement des êtres dont l'ancrage dans la communauté en général, mais avant tout au sein de leur propre cercle familial, est faible, parfois inexistant. Entre l'impossibilité de se remémorer Martha, et l'anonymat du corps retrouvé quelques mois plus tard, c'est toute la question de la présence-absence qui hante cette nouvelle. La disparition effective et inexplicable d'une personne toujours-déjà fantomatique du temps de son vivant ou du moins de son existence, est aussi un

---

[55] Daniel 5 : 25-28. Mene, mene ; tekel, upharsin. Voici l'écriture qui a été tracée : Compté, compté, pesé, et divisé. Et voici l'explication de ces mots. Compté : Dieu a compté ton règne, et y a mis fin. Pesé : Tu as été pesé dans la balance, et tu as été trouvé léger. Divisé : Ton royaume sera divisé, et donné aux Mèdes et aux Perses.

[56] « C'est pourquoi il a envoyé cette extrémité de main qui a tracé cette écriture. « Daniel 6 : 25. Dans Haunting, les écrits qu'arborent les murs de Hill House semblent s'adresser à la seule Eleanor, invitée à venir/rentrer à la maison. Dans Road, Mrs Mack lit la Bible à haute voix pour une communauté tout entière incarnée en un chien tour à tour attentif et somnolent.

[57] Désormais « Missing ».

thème obsédant dans l'œuvre de Stephen Millhauser, dont on peut rapprocher « The Disappearance of Elaine Coleman[58] » de « Missing. »

Les personnages de Jackson et de Millhauser se volatilisent après avoir laissé une ultime vision fugitive, Martha Alexander lorsqu'elle quitte la chambre qu'elle partage avec sa camarade de colonie de vacances, Elaine Coleman une fois qu'elle a regagné l'appartement où elle vit seule. Peu à peu, enquêteurs et narrateurs se retrouvent dans une impasse, car les traces infimes des disparues s'estompent pour n'avoir en fait jamais existé. Si le souvenir de Martha s'amenuise, Elaine Coleman disparaît sans laisser la moindre trace mémorielle, car personne, pas même le narrateur, ne lui a prêté suffisamment attention pour la remarquer.

Sur la fiche d'inscription à la colonie de vacances qu'emprunte le chef de police Hook[59], la photo d'identité de Martha Alexander est si floue qu'elle pourrait être n'importe laquelle des cent autres jeunes filles du camp (It was not possible to get a picture of the girl ; the picture on her camp application blank was so blurred that it resembled a hundred other girls in the camp ; it was assumed, however, from the picture, that she had dark hair. » « Missing » Ordinary 380).

Le coup de téléphone passé à la famille de l'adolescente donne bien des indices de l'inattention dont elle était l'objet —l'expression est paradoxale, mais reflète l'aporie incarnée par ces présents-absents que sont les indésirables— avant même l'annonce de sa disparition de ce lutin, (« woodsprite, » « Missing » Ordinary 375) selon la classification de la colonie de vacances.

> […] the phone on Old Jane's desk rang and Old Jane picked it up and said briskly, 'Hello ? Is this Mrs Alexander ? This is Miss Nicholas calling from the Phillips Education Camp for Girls Twelve to Sixteen. Yes, that's right… Fine, Mrs Alexander, and how are you ? … Glad to hear it. Mrs Alexander, I'm calling to check on your daughter… Your daughter, Martha… Yes, that's right, Martha.' She raised her eyebrows at Betsy and continued. (« Missing » Ordinary 375)

---

[58] Steven Millhauser, « The Disappearance of Elaine Coleman, » Dangerous Laughter, New York, Alfred Knopf, 2008.
La nouvelle parut pour la première fois dans le New Yorker, le 22 novembre 1999. Le titre français, « Moi aussi j'ai tué Elaine Coleman, » met d'emblée l'emphase sur cette manière de meurtre collectif que sont l'indifférence et l'oubli.

[59] Ce nom ne peut que rappeler au lecteur le Capitaine Crochet, de Peter Pan, dont il n'a pourtant aucun des traits inquiétants. La bonhomie du personnage, ainsi que son incompétence professionnelle, ne s'accordent en rien avec son nom, et ses connotations.

La conversation téléphonique reflète les effets de distance avec une figure maternelle dont on devine l'indifférence ; la rumeur veut peu de temps après que la mère soit prostrée de chagrin («The widowed mother of the missing girl was prostrate with grief and under the care of a physician […] « « Missing » Ordinary 381), mais ce désespoir médicalisé est de courte durée, car onze jours plus tard, l'oncle de Martha, que les bons repas de la femme du shériff ont engraissé (« He had gained weight on Mrs Hook's cooking and he had taken to keeping his belt as loose as Chief Hook's. » « Missing » Ordinary 383) annonce que les recherches doivent être suspendues.

> 'You know,' said the girl's uncle, as though it were a complete statement. He passed his hand tiredly across his forehead and looked long and soberly at Chief Hook, and then long and soberly at Old Jane […] 'My sister wrote to me today, and she's very upset. Naturally,' he added, and looked around at Old Jane, at Will Scarlett, at Chief Hook, all of whom nodded appreciatively,' but listen,' he went on, 'what she says is that of course she loves Martha and all that, and of course no one would want to say something about a girl like this tha's missing, and probably had something horrible done to her…' (« Missing » Ordinary 383)

Introuvable, Martha Alexander n'est plus attendue chez elle par une mère déjà encombrée d'autres enfants qu'énumère leur oncle comme pour mieux exonérer Mrs Alexander et minorer sa perte. La fiche de Martha est finalement retrouvée dans le dossier des indésirables (« possibly undesirable » « Missing » Ordinary 384), sans qu'il y reste d'autres archives de sa présence effective, ou, conviendrait-il plutôt de dire, de son absence d'apparition.

> 'Although a girl named Martha Alexander applied for admission to the Philips Educational Camp for Girls Twelve to Sixteen, her application was put into the file marked « possibly undesirable » and there is no record of her having come to the camp.' (« Missing, » Ordinary 384)

Cette immatérialité annonce l'enterrement anonyme du corps inidentifiable, trouvé l'année suivante dans des épineux, qu'à l'époque nul n'avait songé à fouiller.

L'identité de Martha, indécidable dans sa propre famille (« Your daughter, Martha » « Yes, that's right, Martha » « Missing, » Ordinary 375), est à la fois effacée des mémoires et des lieux, et multipliée par les témoins fallacieux qui disent pour les uns, l'avoir vue marcher de nuit le long de la route, pour les autres l'avoir aperçue en état d'ivresse ("dead drunk [60] "Missing" Ordinary 381) dans un magasin de chaussures. Il ne reste à proprement parler strictement rien de Martha Alexander, sinon le fait de n'avoir jamais été la bienvenue où que ce soit.

> Although her name had been entered upon various class lists, she is not noted as having participated personally in any activity ; she has not, as far as we know, used any of her dining-room tickets or her privileges with regard to laundry and bus services, not to mention country dancing. She has not used the golf course not the tennis courts, nor has she taken out any riding horses. She has never, to our knowledge, and our records are fairly complete, sir, attended any local church—
> She hasn't taken advantage of the infirmary,' said Will Scarlet, 'or psychiatric services.'
> 'You see ?' said the girl's uncle to Chief Hook.
> 'Nor,' finished Old Jane quietly, 'nor has she been vaccinated or tested for any vitamin deficiency whatsoever.' (« Missing » Ordinary 384)

Le passage cité ci-dessus illustre le point de vue ironique posé sur une situation intenable, avec le passage d'un être-corps fantomal, voire surnaturel (« woodsprite ») dont tous les témoins s'accordent à dire qu'il a séjourné parmi eux sans qu'ils arrivent pour autant à en donner une description précise, puisque selon les documents officiels il n'est jamais arrivé à la colonie de vacances, et une dépouille bien réelle mais sans identité, découverte en un lieu dont la nature épineuse ne peut qu'être ressentie dans la chair. Le détail concernant ce type de végétation est d'autant plus notable ces buissons ont dissimulé un corps, et que c'est la nature même de

---

[60] L'expression mérite plus ample examen, car elle est aussi utilisée pour décrire la confusion produite par le transport de Miss Nicholas, appélée Old Jane par les jeunes filles de la colonie, lorsqu'elle tombe, ivre morte elle aussi, aux pieds de Hook après d'intenses recherches pour retrouver Martha en montagne.
It was afterwards told that Old Jane, indefatigable in leather puttees and a striped bandana and known to be extraodinarily susceptible to cold, had fallen down dead drunk in front of Chief Hook and had had to be carried home on a stretcher hastlily improvised by the boy scouts, leading many people to believe that the girl's body had been found. (« Missing » Ordinary 381)

l'existence d'une certaine Martha Alexander qui est en jeu dans la nouvelle, un individu à la fois spectral et de chair et d'os.

L'hallucination ne peut être que collective et pointer vers la présence, ou plutôt vers un devenir-en-disparition, de quelqu'un dont on ne peut déterminer l'identité, d'un être qui n'est pas, qui n'est personne ni en général, ni en particulier. Old Jane va même jusqu'à prétendre verser des larmes sur la tombe de cette non-personne, dont il se peut que l'on ait retrouvé le corps.

> Although she did not cry over her lost girl, Old Jane touched her eyes occasionally with a plain white handkerchief, since she had come up from New York particularly for the service. (« Missing » Ordinary 385)

Miss Nicholas, c'est-à-dire Old Jane, censée ne pas pleurer sa fille perdue (« her lost girl »), laquelle, il convient d'insister, n'a finalement jamais mis les pieds à la colonie de vacances, confirme par sa présence devant la tombe la confusion entre la réalité et la fiction, multipliée jusqu'à l'absurdité des raisonnements que la nouvelle contraint le lecteur à tenir.

La jeune narratrice de « Louisa, Please Come Home [61]» (Along) raconte les circonstances de sa fugue loin du foyer familial trois ans auparavant, et de sa vie présente sous une identité forgée de toutes pièces. Louisa Tether, au nom évocateur[62], s'enfuit la veille du mariage d'une sœur à qui elle souhaite porter ombrage. Elle esquive toutes les tentatives pour retrouver sa trace, et s'installe dans une bourgade suffisamment grande pour abriter son anonymat, toutefois située non loin de Rockville, son lieu d'origine. La distance est toute à la fois incommensurable, et Louisa peut vivre en paix avant d'être reconnue par un ami d'enfance, et trop courte.

> Chandler[63], where I was hiding, was close enough to my old home so that the papers made a fuss about all of it, but of

[61] Dorénavant « Louisa ».

[62] L'expression idiomatique, « to be at the end of one's tether, » marque l'épuisement psychique et physique, l'impossibilité de poursuivre. On peut également faire le rapprochement entre cette laisse et la corde à linge que Tod utilise pour se pendre. Le lien, coercitif dans le meilleur des cas, est infiniment morbide.

[63] Le point nodal de la nouvelle étant l'identité, l'anonymat, l'absence de détection et la non-reconnaissance d'une jeune fille par ses parents après une disparition de trois ans, il est

> course the reason I picked Chandler in the first place was because it was a big enough city for me to hide in. (« Louisa » Along 160)

De même, le secret et la publicité s'opposent sans cesse, et la naissance grâce à l'élaboration d'une identité nouvelle coïncide avec le jour anniversaire de la disparition de Louisa, marquée par un appel radiophonique, scansion du temps de l'absence auprès de la mère, mais aussi balisage de l'oubli : « Each time I heard it I was frightened again, because between one year and the next I would forget what my mother's voice sounded like […] (« Louisa » Along 164)

La radio, mais aussi les journaux locaux dans lesquels Louisa découpe les nouvelles[64] la concernant, et les conversations avec Mrs. Peacock, sa logeuse, sont des indices qui protègent d'autant mieux la jeune fille qu'ils pourraient tout aussi bien la trahir. C'est un jeu vertigineux au terme duquel Louisa, d'abord enhardie par le succès de son entreprise, finit par perdre tout à fait son identité.

> Once I picked up the paper and looked hard at the picture. « Do you think she looks something like me ? » I asked Mrs. Peacock, and Mrs. Peacock leaned back and looked at me and then at the picture and then at me again and finally shook her head and said, « No. If you wore your hair longer, and curlier, and your face was maybe a little fuller, there might be a little resemblance, but then if you looked like a homicidal maniac I wouldn't ever of let you in my house. »
> « I think she kind of looks like me, » I said.
> « You get along to work and stop being vain, » Mrs. Peacock[65] told me. (« Louisa, » Along 177)

Dans « Missing », le seul élément à peu près reconnaissable est la coiffure de Martha dans la seule photo existante ; dans le cas présent, cet indice échappe à la vigilance de Mrs. Peacock.

Telle une héroïne de roman noir, Louisa doit oblitérer ses traces, supprimer les détails susceptibles de rappeler la disparue, comme ses vêtements et tout ce qui fait

---

plausible que Jackson ait choisi le nom de Raymond Chandler en toute connaissance de cause.

[64] Il serait tentant d'employer le néologisme de non-nouvelles, puisque les informations publiées par les journaux disent précisément leur absence. Comme dans « Missing, » les oppositions s'annulent tout en se confirmant les unes les autres.

[65] On peut remarquer que l'admonestation est adressée par quelqu'un dont le nom est Peacock.

partie de son signalement. Le but à atteindre immédiatement est l'invisibilité, celle-là même qui permet, en d'autres circonstances il est vrai, au personnage principal de Invisible Man de passer inaperçu, malgré sa couleur de peau, dans un monde hostile aux Noirs[66].

> It's funny how no one pays any attention to you at all. There were hundreds of people who saw me that day, and even a sailor who tried to pick me up in the movie, and yet no one really saw me. (« Louisa » Along 179)

La relation étroite entre la peau et les vêtements est illustrée ici par une veste, cadeau maternel, dont Louisa se débarrasse, comme un serpent après avoir mué, et remplace par un imperméable, moins coûteux et davantage passe-partout. Faire peau neuve, en quelque sorte, est la garantie d'une vie à l'abri de toute reconnaissance et de retour obligé auprès d'une famille dont le porte-parole est une mère éplorée à la radio : « 'That poor poor woman, » Mrs. Peacock said. 'Imagine how she must feel. They say she's never given up hope of finding her little girl alive.' » (« Louisa » Along 164) Si l'on retrouve les accents de compassion stéréotypée que l'on peut déjà déceler dans Road, lorsque disparaît Caroline (« The poor woman, » Mrs. Perlman said companionably to Mrs. Byrne. (Road 179), et qu'il s'agit ici d'une fugueuse majeure et non d'une fillette de trois ans, enlevée puis assassinée, les efforts d'invisibilité de Louisa se voient récompensés de manière inattendue.

Elle se trahit lorsqu'elle reconnaît, de dos, l'ami d'enfance qu'elle avait évité de justesse au moment où elle s'enfuyait de chez elle trois plus tôt.

> I had gotten so I hardly ever thought about any of them any more, and never wondered what they were doing unless I happened to see some item in the papers, but there must have been something at the back of my mind remembering them all the time because I never stopped even to think ; I just stood there on the street with my mouth open, and said « Paul ! » He turned around and then of course I realized what I had done, but it was too late. (« Louisa » Along 186)

Son inconscient joue des tours à la fugitive, oublieuse d'une famille à laquelle elle ne cesse cependant de penser, et reconnaît de dos l'agent d'un retour dans un foyer où, même scrutée de face, elle ne sera pas identifiée comme Louisa Tether. En effet,

---

[66] Il convient de rappeler ici que Ralph Ellison, ami très proche du couple Jackson-Hyman, reçut l'aide précieuse de ce dernier alors qu'il traversait une grave crise pendant la rédaction de son Invisible Man, et que sans cela il n'aurait peut-être pas réussi à achever son roman.

désireux de toucher la récompense promise par les Tether, Paul convainc Louisa de rentrer chez elle, mais les retrouvailles entre une fille littéralement perdue de vue et une autre, qui revient, sont impossibles. Louisa Tether, en abandonnant sa veste dans les circonstances relatées plus haut, a aussi tranché les liens de sang qui l'unissait avec sa famille ; devenue plus que méconnaissable, elle est priée de demeurer à sa place d'imposteur. Il lui faut non seulement imaginer la souffrance qu'elle inflige à Mrs. Tether, mais aussi à ce que pourrait ressentir la mère de Lois Taylor, son nouveau moi.

> « Young lady, » [my father] said to me, « I honestly believe that you did not realize the cruelty of what you tried to do. You look like a nice girl ; try to imagine your own mother —
> I tried to imagine my own mother ; I looked straight at her.
> « —if someone took advantage of her like this. (« Louisa » Along 169)

L'absurdité de la situation, Louisa-Lois contrainte de penser à la mère de Lois alors qu'elle se tient devant sa propre mère, n'est pas de celle que des éléments rationnels peuvent éclairer, comme les précédentes tentatives de Paul de ramener des étrangères chez les Tether dans l'espoir de toucher la récompense, ou des preuves légales, comme les empreintes digitales, qui pourraient établir l'identité de Louisa

La rupture du lien (« tether ») et l'éloignement se soldent par une mort à la fois irréelle, Louisa étant encore en vie, du moins raconte-t-elle sa propre histore, et véritable sur le plan familial, ce qu'aucune loi n'est à même de contredire : « could the law make my mother look into my face and recognize me ? » (« Louisa » Along 169)

Louisa se métamorphose en idée, en désir de retour d'enfant chérie et trop longtemps perdue, une sorte de Perdita maudite qui ne sera jamais restituée, puisque même revenue, elle est mise dehors.

> I realized that all I wanted was to stay— I wanted to stay so much that I felt like hanging onto the stair rail and screaming, but even though a temper tantrum might bring them some fleeting recollection of their dear lost Louisa I hardly thought it would persuade them to invite me to stay. I could just

> picture myself being dragged kicking and screaming out of my own house[67]. (« Louisa » Along 190)

Louisa se rend à l'évidence de ce qu'elle est la seule à observer, c'est-à-dire une scène de folie collective, puis prend congé en tant qu'imposteur : « 'I hope your daughter comes back someday,'I told them. 'Good-bye.' » (« Louisa » Along 191) La nouvelle se termine sur un appel diffusé par la radio en un temps à la fois cyclique et imprécis, et chaque anniversaire du jour de sa disparition, Louisa, qui qu'elle puisse être désormais pour sa famille, est enjointe à revenir à la maison.

> My mother still talks to me on the radio, once a year, on the aniversary of the day I ran away.
> « Louisa, » she says, « Please come home. We all want our dear girl back, and we need you and miss you so much. Your mother and father love you and will never forget you. Louisa, please come home. » (« Louisa » Along 192)

« Missing » et « Louisa » dépeignent l'élimination pure et simple d'un enfant, avec Martha Alexander, dont personne se soucie même plus de savoir ce qu'il est advenu d'elle, ou qui a bien pu séjourner à sa place, à la colonie Philips, et l'impossibilité de reconnaître une fugitive de retour au foyer.

Alors que Mrs. Peacock, la logeuse et la mère de substitution à laquelle Louisa est finalement renvoyée (« 'Go back to the people who love you.' That meant Mrs. Peacock, I guess. » « Louisa » Along 169) l'accueille sans la connaître, ni l'identifier grâce à la photographie dans le journal, Mrs. Tether ne reconnaît pas sa propre fille, à qui elle déclare à la radio que ses parents ne l'oublieront jamais (« Your mother and father love you and will never forget you. » « Louisa » Along 170) De même que dans « Missing, » la polarité entre ce qui est excessivement visible ou invisible annule la réalité des êtres.[68]

Le présent simple employé à la fin de « Louisa, » (« My mother still talks to me, » « she says ») marque grammaticale d'une action usuelle et répétée, devient le

---

[67] Cette sortie forcée, gesticulante et bruyante de la maison parentale, est une métaphore de la naissance que Jackson utilise à de multiples reprises.

[68] Le personnage de Swift apparaît certes de manière fugace et oblique, mais lors de la fouille de la chambre que Martha Alexander occupait à la colonie Philips, les enquêteurs trouvent un exemplaire de *Gulliver's Travels*. À Lilliput, Gulliver est un géant parmi des hommes minuscules ; à Brobdingnag, un être miniature parmi des colosses. Martha est-elle invisible parmi les visibles, et l'inverse ?

temps du present perfect dans We Have Always Lived in the Castle, perceptible dès le titre, temps de la folie que hantent et habitent tous les romans précédents. Le futur est une promesse tenue à une fille devenue fantôme, puisqu'elle n'existe plus que pour que le souvenir qui sera gardé d'elle : « Your mother and father love you and will never forget you. » (« Louisa » Along 170)

Le thème de la fille, toujours déjà perdue parce que trop aimée ou indésirable, se partage entre Road (Caroline Desmond), Hangsaman (Natalie Waite), Sundial (Frances Halloran), Nest (Elizabeth Richmond), Haunting (Eleanor Vance) et Castle (Merricat Blackwood).

C'est avec une enfant anormale et une souris, si surprenant ce choix puisse t-il paraître, que nous souhaitons conclure cette partie consacrée à la cellule familiale comme scène du crime. Les descendances sont bien maudites, dans l'œuvre de Jackson, le meurtre réel ou psychique une des modalités de suppression, ainsi que d'agénésie effective ou métaphorique.

Dans « Evil » (Ordinary), Miss Adela Strangeworth vit dans la certitude que l'empire dont elle est l'héritière souveraine l'a dotée d'une omnipotence à toute épreuve. Son univers mental est celui du droit divin dont ses ancêtres étaient investis en établissant les colonies, puis la nation américaine. Non seulement elle n'a jamais quitté plus de quelques heures la petite ville qui l'a vue naître et que son grand-père a contribué à développer grâce à sa scierie, mais elle est la maîtresse des lieux. Sa grand-mère a planté les roses dont la beauté ne peut être partagée que par le regard admiratif des passants.

> Miss Strangeworth never gave away any of her roses, although the tourists often asked her. The roses belong on Pleasant Street, and it bothered Miss Strangeworth to think of people wanting to carry them into strange towns and down strange streets. [...] when she picked the roses at all, she set them in bowls and vases around the inside of the house her grandfather had built. (« Evil » Ordinary 419-420)

Le lien sémantique entre le nom de famille de Miss Adela Strangeworth et ses phobies est d'autant plus intéressant qu'elle ne remarque pas ce qu'il y a d'étrange dans sa propre vision du monde. Ici, la peur de la dissémination succède à celle de la contamination. Les roses sont trop précieuses pour être données en bouquets ou sous forme de semis, et doivent être conservées au sein d'une circonférence qui sépare

Miss Strangeworth du reste de la ville, lequel forme à son tour un territoire à préserver d'un certain type d'épidémie. Lors de sa sortie quotidienne en centre-ville, Miss Strangeworth observe chez ces concitoyens des marques de trouble intérieur. Ni l'épicier ni Mrs Harper n'ont l'air tranquille des jours heureux, et les propos que leur tient Miss Strangeworth paraissent empreints de sollicitude. La rencontre avec Don et Helen Crane au sortir du magasin vient enrichir le registre de l'évaluation.

> « A princess can be a lot of trouble sometimes, « Miss Strangeworth said drily. «How old is her highness now? »
> « Six months next Tuesday, » Helen Crane said, looking down with rapt wonder at her child. « I've been worrying, though, about her. Don't you think she ought to move around more? Try to sit up, for instance? »
> « For plain and fancy worrying, Miss Strangeworth said, amused, « give me a new mother every time […] I suppose you've got young Don all upset about the fact that his daughter is already six months old and hasn't yet begun to learn to dance? (« Evil » Ordinary 421-422)

La relation entre les roses et l'enfant dans son landau se noue lors de cet échange ; les premières comme la seconde sont sans prix. Au cours de ses déambulations sur le chemin de retour chez elle, Miss Strangeworth constate que la plupart des visages familiers qu'elle voit portent une inquiétude nouvelle. Elle est à nouveau happée par la beauté de la lumière, la fragrance des roses et la perfection de sa maison, un écrin d'ordre et d'harmonie. Le petit bureau sur lequel elle écrit sa correspondance est organisé en parties distinctes.

> […] when she felt like writing her other letters, Miss Strangeworth used a pad of various-colored paper, layered in pink and green and blue and yellow […] [She]always used a dull stub of pencil when she wrote her letters, and she printed them in a childish block print. After thinking for a few minutes, although she had been phrasing the letter in the back of her mind all the way home, she wrote on a pink sheet : *Didn't you ever see an idiot child before*? Some people just *shouldn't have children, should they*? (« Evil » Ordinary 468)

La vilenie des messages que Miss Strangeworth s'emploie à écrire tranche avec le décor et les manières de l'habiter, tout en raffinement, joliesse désuète en teintes roses et crème.

Adela Strangeworth fait porter aux destinataires de ses lettres le fardeau, l'insigne écarlate de leurs transgressions dans l'enfer de leur intimité et non plus sur la place publique. La nouvelle de Jackson met en parallèle la couleur rose — celle des petites filles — du papier sur lequel elle confirme l'inquiétude maternelle de Helen Crane et la couleur rouge de l'opprobre dans le roman de The Scarlet Letter. Il est particulièrement horrifiant qu'elle déguise sa calligraphie en lettres enfantines pour mieux infliger sa blessure chez des parents qui chérissent l'enfant que Miss Strangeworth elle-même n'a jamais eu. L'ascendance de cette vieille dame —qui est aussi une vieille fille, lui interdit toute descendance hormis son orgueil et les roses qu'elle ne souhaite voir pousser ailleurs que dans le jardin dont elle a hérité. Le chromatisme du rose et du noir, inauguré sur le papier à lettre anonyme de Miss Strangeworth, trouve une conclusion inattendue dans un bain de sang de couleur invisible. Le système mis au point par Strangeworth est supposé déraciner le mal qu'elle décèle avec un plaisir que l'on peut constater dans l'extrait cité plus haut, en d'autres termes des manifestations d'anormalité par rapport à un canon perdu dans les limbes du mensonge meurtrier. La rétribution à laquelle elle ne peut s'attendre dans son incarcération mentale lui est infligée par le truchement d'un corps qui lui est à la fois extérieur et vital. Sa dette sera prélevée dans son jardin de roses, qui représente, pour mieux masquer, grâce au ravissement visuel qu'il offre et à sa fragrance, la corruption nauséabonde que les messages transcrivent.

> Miss Strangeworth, awakened the next morning with a feeling of intense happiness and, for a minute, wondered why, and then remembered that this morning three people would open her letters. Harsh, perhaps, at first, but wickedness was never easily banished, and a clean heart was a scoured heart […] She found the mail on the hall floor […] A bill, the morning paper, a letter in a green envelope that looked oddly familiar […] Was one of my letters sent back? No, because no one would know where to send it. How did it get here?
> Miss Strangeworth was a Strangeworth of Pleasant Street. Her hand did not shake as she opened and unfolded the sheet of green paper inside. She began to cry silently for the wickedness of the world when she read the words: Look out at what used to your roses. ("Evil" Ordinary 473 Italiques originales)

Dans son œuvre de fiction, Jackson s'affranchit des entraves morales dont elle devait faire l'éloge dans ses chroniques familiales. Ni le désordre tumultueux de nuées d'enfants ni le silence ordonné des foyers sans enfant ne sont propices à créer un espace habitable. L'exemple que propose « The Mouse » est particulièrement probant à cet égard, avec le couple Malkin dont le nom à lui seul porte comme un étendard l'impossibilité de former le moindre système de parenté viable. Il est également possible que Jackson ait songé à Graymalkin, le nom qui était prêté autrefois au chat familier des sorcières, le réseau d'associations qu'elle tisse dans la nouvelle autour des signifiants étant fort riche. Si le nom de Malkin évoque un raté dans l'élaboration familiale, une faille dans la parenté, il désigne aussi le caractère malfaisant de la femme qui le porte. Mrs Malkin représente à elle seule les pires traits que la misogynie puisse dessiner, une femme aux côtés de qui toute forme de vie est impossible. Elle fait peindre les différentes pièces de leur appartement de couleurs douces et agréables, mais réserve un gris déprimant au bureau de son mari dont elle affirme que de toute façon il ne travaille jamais. La couleur grise à laquelle elle veut condamner son mari qui aspire à des teintes ocre et ensoleillées est aussi celle de la souris à laquelle elle livre une traque impitoyable.

> « I got the mouse, » Mrs Malkin said.
> « In the trap? »
> « No, » Mrs Malkin said gently, « just the mouse. I was too quick for her. »
> « For her? » Mr Malkin was saying as he followed his wife into the study. The mouse lay
> in the centre of the floor, on a piece of white typing paper. The mouse was, too, just the colour of the walls. « For her? » Mr Malkin said with more strength. (« The Mouse » Ordinary 162)

Le contraste entre la douceur du ton employé (« gently ») et la réalité que présente Mrs Malkin à son mari, un cadavre, ne fût-ce que celui d'une souris, ainsi que l'inquiétude évidente dans la répétition de la question, « for her?, » illustre la monstruosité du travail véritablement à l'œuvre dans ce foyer. Les rôles sont inversés dans le rapport au féminin, l'homme faisant preuve de délicatesse lorsque la femme semble satisfaite d'avoir dispensé la mort. L'arène au sein de laquelle le conflit se joue, la cuisine et le bureau, est un lieu de carnage silencieux ; la victime symbolique

peut paraître insignifiante, puisqu'il ne s'agit après tout que d'une souris, mais c'est la vie tout entière qui est ici supprimée.

> « I hit her with the frying pan, » Mrs Malkin said. She looked at her husband. « I was very brave, » she said.
>
> « You certainly were, » said Mr Malkin heartily.
>
> « Then I put her on the piece of paper with the broom, » Mrs Malkin said, « and brought her in here. And I know why she was so fat. » (« The Mouse » Ordinary 163)

Ce qui est démontré ici est le pouvoir de vie et de mort psychique et physique d'une femme exterminatrice aux yeux de qui même un souriceau ne peut venir au monde. Le terme d'« exterminator » qui désigne le préposé à la dératisation que Mr Malkin propose d'abord de faire venir, a des connotations sinistres qui dépassent le domaine domestique de l'hygiène urbaine, et la suppression d'une souris gravide prend une ampleur qu'elle n'aurait pas dans un autre contexte. L'entreprise conjugale de Mrs Malkin reflète une méchanceté ontologique qui dépasse le cadre souvent sujet à la caricature de la femme castratrice. Il est signifié tôt dans la nouvelle que Mrs Malkin est déterminée à étouffer en son mari toute velléité de joie et d'élan d'amitié envers autrui, de se sentir chez lui où qu'il se trouve et surtout dans son propre appartement. Elle débusque le moindre signe qui pourrait signifier que son mari pourrait échapper à son emprise, comme ce chéquier pour un compte en banque ouvert en cachette au nom d'un autre Malkin, dont les prénoms sont ceux de leurs pères respectifs. Ce compte d'épargne clandestin sur lequel Mr Malkin verse un dollar par semaine représente une possibilité de fuite hors de la geôle conjugale.

> Mrs Malkin had felt privately for a long time that it was her duty to see that her husband wasn't always so boyish as he intended to be ; she had squashed with some enthusiasm his attempts to take up golf, had discouraged his friendship with an older member of the firm whom she thought patronizing, and had seen to it that at twenty-nine Mr Malkin was always correctly dressed, good-mannered, childless, and taciturn. («The Mouse» Ordinary161)

Il n'est peut-être pas exagéré de supposer dans ce cas où l'absence de descendance fait l'objet d'une telle insistance que ce compte est destiné à quelque fils imaginaire qui porterait en toute logique les prénoms de ses deux grands-pères. Mrs Malkin se

montre radicale dans sa volonté de n'admettre aucune vie autour d'elle ; la cuisine qui est lieu de transformation nourricière est une scène de mise à mort, et elle place la souris morte au centre du bureau gris où son mari ne peut effectuer le moindre travail. Le soir de son triomphe, Mrs Malkin porte une robe de chambre lie-de vin, ses cheveux longs sont défaits. Les signes qui renvoient au sang, au vin et à l'abandon dans l'intimité sont la preuve d'une sauvagerie tout autre, d'une ivresse contrôlée, d'une féminité vouée à la seule destruction. En cela, Mrs Malkin est emblématique d'un type de femme chez Jackson qui, même lorsqu'elles sont mères, s'acharne à étouffer leur entourage ou le regarde s'étioler, parfois paralysées dans une impuissance pathologique.

Dans l'œuvre de Jackson, « le foyer que l'écrivain américain regrette de ne jamais retrouver[69] » est l'objet d'une quête antithétique, le point nodal de la difficulté à se façonner un espace vivable au centre de l'inhabitable.

[69] Dommergues, L'Aliénation, vol.1, op. cit., p. 173

PARTIE II

LES IMPASSES DE LA FOLIE

Chapitre 4

Le Demon Lover et « la grande constellation problématique de la hantise[1] »

1. Un personnage labile

> There is a place in man's lives where pictures do in fact bleed, ghosts gibber and shriek, maidens run forever through mysterious landscapes from nameless foes; that place is, of course, the world of dreams and of the repressed guilts and fears that motivate them; this world the dogmatic and shallow psychology of the Age of Reason had denied, and yet this world it is the final, the essential purpose of the gothic romance to assert[2].

Les héroïnes de Jackson, héritières des quêtes angoissées et des tourmentes de leurs aînés dans la littérature américaine, obéissent à des injonctions qu'elles sont seules à percevoir, une manière de langue dont le sens, ou l'insensé, se transmet par inscriptions, signes et appels à saisir de façon subliminale, comme Natalie Waite, qui erre, au gré des exhortations : « Still she haunts me phantomwise, Alice moving under skies Never seen by waking eyes, » Natalie said as Tony came running to her (Hangsaman 195 Italiques et majuscules originales) Pour elle comme pour Eleanor Vance (Haunting), Elizabeth Richmond (Nest) ou Phyllis (« Lovers Meeting » Ordinary), il est impossible de ne pas obéir à ce qu'implique ce rendez-vous, une convocation sans appel. Il leur faut se rendre, dans les sens conjugués de reddition et de déplacement géographique, d'abandon de soi et de voyage.

[1] Jacques Derrida, Spectres de Marx, op.cit., p. 276.
[2] Fiedler, Love and Death in the American Novel, op. cit., p. 140.

« Es Spukt », c'est hanté, écrit Derrida[3], il y a du revenant, du spectral, la « grande constellation problématique de la hantise[4] est à observer afin d'y déceler le retour de ce qui avait été remisé en un endroit indécidable, cet « hors » qui est le propre du forcené. Les personnages de Jackson entendent d'autant mieux ce langage qu'elles sont le lieu même de cette palingénésie, la scène sur laquelle se joue à l'infini ce drame qu'est la revenance, comme chez Melville.

> But in pursuit of those far mysteries we dream of, that demon phantom, or in tormented chase of that, sometime or other, swims before all human hearts; while chasing such over this round globe, they either lead us on in barren mazes or midway leave us whelmed[5].

C'est dans un lignage littéraire et philosophique de « l'hantologie » que se place ce personnage trouble, dont la caractéristique principale est indéfinissable, l'étrangeté même. Qu'est-ce, ou qui, prend corps exactement, fait effraction, devient perceptible dans sa spectralité même ? Charles Ramond définit ainsi la paronomase derridienne : « Terme composé. Ontologie (c'est-à-dire, science de l'être) de ce qui « hante » : les spectres, les fantômes : c'est donc l'ontologie de ce qui existe sans exister, de ce qui est toujours déjà « revenant », jamais premier, substantiel[6] ».

> Comme « fantasme », « spectre » et « fantôme » portent une référence étymologique à la visibilité, au paraître à la lumière. Ils semblent supposer dans cette mesure un horizon sur le fond duquel, voyant revenir ce qui vient ou revient, on anéantit, maîtrise, suspend ou amortit la surprise, l'imprévisibilité de l'événement. Celui-ci advient au contraire là où il n'y a pas d'horizon et où, venant sur nous verticalement, de très haut, par-derrière ou par-dessous, il ne se laisse dominer ni par un regard, ni par une perception consciente en général. Le « revenant », lui, vient et revient […] comme le qui d'un événement sans horizon. Comme la mort même. Penser ensemble l'événement et la hantise, ce

[3] Derrida, Spectres, op. cit., p. 212.
[4] Ibid., p. 276.
[5] Herman Melville, Moby Dick, Or, The Whale (1851), introduction by Andrew Delbanco, New York, Penguin Books, p. 213.
[6] Charles Ramond, Le vocabulaire philosophique de Jacques Derrida, Paris, Ellipses, Collection " Le vocabulaire de...", dirigée par Jean-Pierre Zarader, 2001, p. 43.

> serait donc penser le revenant plutôt que le spectre et le fantôme[7].

Les étymologies voisines, les contiguïtés de sens et les confusions sont nombreuses et rendent plus flou encore ce qui, par essence, refuse la classification. L'étude des origines des mots phantasma et spectrum permet de dégager des caractéristiques communes. Une apparition, une vision, une image, dont l'épistémologie platonicienne établit à propos de phantasma[8] la nature trompeuse, en raison de la distance entre l'objet présenté et la manière dont il est perçu, ces notions jouent sur les frontières de l'Unheimlichkeit telles que Freud les a tracées. Dans l'appareil critique qui accompagne sa traduction de Du sublime, Jackie Pigeaud retrace les développements essentiels de l'analyse de Longin :

> Ce n'est pas un hasard si la phantasia précède immédiatement la réflexion sur les figures. [...] Une loi évidente voudrait que plus l'apparition est violente, plus elle soit apte à se placer sous les yeux d'autrui[9].

L'œuvre de Jackson est traversée de part en part par le Demon Lover, traduction d'une inquiétude dont elle était elle-même la proie. Dans une lettre à Howard Nemerov, Jackson fait état de sa difficulté à cerner ce qui revient la persécuter.

> There is not a he or a she but the demon in the mind, and that demon finds guilt where it can and uses them and runs mad with laughing when it triumphs; it is the demon which is fear and we are afraid of words[10].

Un pronom personnel neutre sert de masque à ce qui fait retour, inconnu et cependant familier, comme la peur et le sentiment de culpabilité qui ne manquent pas de l'accompagner. Le Demon Lover est à la fois spectral et épouvantable, invisible et horriblement visible, comme Natalie Waite en fait l'expérience sensorielle

---

[7] Jacques Derrida, Elizabeth Roudinesco, *De quoi demain…Dialogue*, Paris, Fayard/ Galilée, 2001, p. 256-257.
[8] Longin, Du sublime, Traduction du grec, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris, Editions Rivages, 1991, rééd. Payot & Rivages Poche, 1993. L'œuvre date du troisième siècle de notre ère.
[9] Ibid, p. 28.
[10] Oppenheimer, Private Demons, op. cit., p. 233

traumatisante: « Blundering on alone, she came out at last, almost crying […] onto a smooth bare place where the dusk, or the light of the lake far behind reflected from the clouds overhead, fell with a brazen and ghastly clarity. » (Hangsaman 217) La nature de ce qui est dévoilé en ces lieux crépusculaires est située dans cet entre-deux de la paronomase entre « ghostly » et « ghastly ».

Une fois encore, un jeu de lettres à escamoter, à substituer les unes aux autres, entre ces mots en miroir que sont hunting et Haunting, permet de déceler ce à quoi souscrivent les personnages de Jackson. C'est une tâche particulièrement complexe que de distinguer le chasseur de la proie, le Doppelgänger de la personne dont il est la réplique, le Demon Lover de celle qu'il cherche à séduire, au sens originel du terme.

Pour le narrateur de « William Wilson », le conte d'Edgar Poe, l'aveuglement est fatal qui l'empêche de comprendre que son mauvais génie, son persécuteur, n'est autre que lui-même. La lame qu'il plonge dans la poitrine de son antagoniste le tue à l'instant même où son identité lui est dévoilée dans toute sa vertigineuse horreur.

> A large mirror, — so at first it seemed to me in my confusion— now stood where none had been perceptible before ; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait […] Not a thread in all his raiment — not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own[11] !

La suspension consentie de l'incrédulité prônée par Coleridge, sans laquelle il est impossible au lecteur d'accepter le surnaturel, est également requise dans Haunting, et les nouvelles où Jackson utilise les thèmes du double et du Demon Lover. Bien qu'elle n'aille jamais aussi loin que Poe dans « William Wilson », et sa fin invraisemblable avec un narrateur décrivant ses derniers moments, les mécanismes de la fracture psychique lui permettent d'emprunter au fantastique ses topiques principales. Dès son arrivée à Hill House, Eleanor devine la nature terrifiante de ce qu'elle va vivre : « […] this is where they want me to sleep [she] thought incredulously ; what nightmares are waiting, shadowed, in those high corners— what breath of mindless fear will drift across my mouth…[…] Italiques originales »

[11] Edgar A. Poe, « William Wilson, » (1839) Tales of Mystery and Imagination, op. cit., p. 21.

(Haunting 269) Le mot nightmare, est composé du vieil anglais mare, qui signifie goblin , incubus, du latin incubo, dérivation de incubare, «to lie upon». Le personnage le devine, quelque entité va hanter son sommeil, se faire souffle (« what breath of mindless fear will drift across my mouth » Haunting 269).

Les dernières pensées d'Eleanor Vance tandis qu'elle s'écrase contre un arbre, lui viennent sous la forme d'une interrogation formulée par trois fois et commençant par « why », (« Why am I doing this? » Haunting 417), écho de la question qui doit rester sans réponse : (« Whose hand was I holding ? » Haunting 358), elle-même reprise de l'allitération en « h » du titre, The Haunting of Hill House. Ces traits stylistiques augmentent les effets d'angoisse que suggère l'essoufflement, ou l'incertitude de personnages dans l'ignorance de l'identité de leurs bourreaux. De même, l'impossibilité où se trouve le narrateur de « The Tell-Tale heart » de Poe de différencier son cœur de celui de sa victime (« It is the beating of his hideous heart[12]! »), est partie intégrante de la porosité nocturne où s'écrit l'angoisse. Les frontières entre les identités et les corps ne se laissent percevoir que pour mieux tromper la vigilance de la raison, dans un entremêlement où les figures du moment présent incorporent celles du passé et de ses chasseurs toujours aux aguets, comme dans Nest.

> « Excuse me, » she said, reaching out to touch the man on the arm, «but have you seen my mother? Mrs. Richmond? »
> « Hello, » he said.
> « Robin? » said Betsy, and then, again, «Robin? » and then turned and ran, and heard him laughing behind her, as one whose hunting is leisurely, his quarry sure; then she came to light and safety. (Nest 124-125)

Pour Betsy, la troisième personnalité d'Elizabeth Richmond, les confusions identitaires ne sont pas seulement dues aux plis d'un temps arrêté, à l'époque où Robin, l'amant de sa mère, était peut-être un prédateur dangereux pour la fillette qu'elle était alors (ce que laisse entendre l'allitération dans «as one whose hunting»), mais était aussi une menace de séparation. Le prénom l'indique bien, avec ces connotations d'intrusion et de viol, mais aussi de rapt. Betsy redevient une proie

[12] Edgar Allan Poe, "The Tell-Tale Heart" (1843), The Complete Illustrated Stories and Poems, London, Chancellor Press, 1988, p. 249.

devant celui qu'elle prend pour Robin, mais elle est aussi le jouet de sa mère, dont elle cherche à retrouver les traces dans une ville pareille à un puzzle géant.

> The street was not one to be joyfully remembered ; she looked eagerly at things which would, unmolested, tend to be permanent — […] but the long sight of it was not prettier than the nearer view, and the sidewalk beneath her feet was not inscribed in the cement ELIZABETH LOVES BETSY and the dirty fence on her left bore no recognisable carving and even the arrow in chalk and the scrawl « go this way » indicated only a low gate with « clubhowse » [sic] uncertainly inscribed over it. (Nest 122 Majuscules originales)

Si on peut lire à haute voix le redoublement singulier de la lettre « u » dans « clubhowse », ce « w » qui n'en est pas un, comme un « double you », l'absence de tout message d'amour maternel est d'autant plus flagrante qu'elle est signalée, dans son invisibilité même, par des lettres majuscules. Le portail et son inscription hésitante ne sont que des étapes dans la lecture des signes dispersés dans la ville ; comme un personnage de conte pour enfants, Betsy joue à cache-cache avec un double d'elle-même qui est sa mère défunte et dont la demeure est partout, c'est-à-dire nulle part, en tout cas, pas ici : « Not my club, Betsy thought, my mother's not there, anyway, and that's at least one place ruled out. » (Nest 122 Italiques originales)

Les destinations sont ainsi soumises au régime de l'incertitude ; Natalie Waite pourrait se rendre, à l'invitation de Tony, au Siam ou à Paris, mais la suit pour commencer dans un endroit isolé (« […] and the road they followed had been, it seemed, set out for lovers for whom the Roller Skate Rink was not private enough.» Hangsaman 213), ou bien Eleanor passer le restant de ses jours dans un cottage entrevu au bord de la route (« No one would ever find me there, either, behind all those roses, and just to make sure I would plant oleanders by the road. » Haunting 257), ou Clara, suivre l'inconnu en complet bleu[13] aux antipodes: «Even father than Samarkand, » he was saying, «and the waves ringing on the shore like bells. » (« The Tooth » Lottery 211)

[13] Ce détail vestimentaire, ainsi que le nom de Harris, précédé la plupart du temps du prénom James ou d'une de ses variations, sont les signes distinctifs du Demon Lover dans l'œuvre de Jackson.

Instance protéiforme des frontières les plus floues, le Demon Lover, lorsqu'il ne procède pas immédiatement à l'enlèvement de sa proie, promet de revenir, afin de mieux la prendre au piège, entre un ici et un là, un équivalent territorial de l'indéfinissable : « It was impossible to go home, not with Jamie between here and there.» (« The Dæmon Lover » Lottery 14)

Est-il un, unique (« Only one antagonist…Only one enemy […] » Hangsaman 218) ou bien double, avant de se démultiplier dans une spirale où les similitudes ne sont plus celles de la raison (« The similarities of sanities » Hangsaman 217), mais celles de la folie? Le Demon Lover se fait connaître de diverses façons, il invite à le suivre (« Go forth and face your lover » Haunting 402), mais il peut tout aussi bien opposer une interdiction absolue de lui emboîter le pas, ou de le retrouver, comme le signale un panneau dans le musée où travaille Elizabeth Richmond, barrant l'accès à un conduit vertical, semblable à une colonne verticale périlleusement vide.

> […] and in order to repair the building at all the carpenters had found it necessary to drive a hole the height of the building, from the roof to the cellar, and had chosen Elizabeth's corner of the third floor to effect an entrance to their shaft. On the second floor the hole in the wall was discovered through a sarcophagus, and on the first floor, not unreasonably, behind a little door marked « Do not enter » […] (Nest 7)

Il est permis de voir dans cette « petite porte » une référence au monde d'Alice, et les repérages auxquels elle doit se fier, ou dont il lui faut se méfier, pour ne pas se perdre tout à fait dans le monde où elle arrive comme par enchantement. Les connotations alarmantes de la combinaison entre le sarcophage, « cercueil de pierre dans lequel étaient placés les corps qui n'avaient pas été brûlés […], tombeau quelconque […] », son étymologie, « qui consume les chairs[14] », et le trou qui semble appeler au saut dans le vide, s'en trouvent quelque peu amenuisées, mais leur concomitance ne saurait être niée.

Il est significatif de retrouver, à quelques mots près, le titre du premier roman, The Road Through the Wall, où la notion centrale de percement comme expérience traumatique se retrouve ici comme incidemment. La blessure infligée est celle d'une présence violente, celle du trauma, de l'effraction de l'autre en soi-même, de cette

[14] Définitions données par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS.

altérité radicalement nouvelle et cependant familière qu'est l'étranger. Mark Twain, dont le pseudonyme est le signe d'une gémellité intrinsèque, ne s'y trompe pas qui, dans « N°44, The Mysterious Stranger[15]», prête à Satan le nom de Philip Traum, nom dans lequel on perçoit aussi la dimension onirique.

Le Demon Lover, entité léthifère, ne laisse aucune de ses proies indemnes, une fois qu'elles ont répondu, ne serait-ce que par la fuite, à son injonction. Un passage en revue des principales incarnations du personnage dans la littérature et la culture traditionnelle permettra de donner plus de profondeur à notre analyse de sa présence dans l'œuvre de Jackson.

Qu'il se présente à visage découvert, ou qu'il soit impossible d'apercevoir ses traits, attendu et/ou redouté, figure double du désir et de la mort, le Demon Lover hante la littérature. Dans « Kubla Khan, Or, A Vision in a Dream », le poème de Coleridge[16], c'est une femme éplorée qui hante des lieux nocturnes et sauvages.

> But oh ! that deep romantic chasm which slanted
> Down the green hill athwart a cedarn cover!
> A savage place! As holy and enchanted
> As e'er beneath a waning moon was haunted
> By woman wailing for her demon-lover! [17]

Il ne s'agit pas de dresser une liste exhaustive des figures d'amants, de fiancés ou d'époux, de séducteurs dangereux, de créatures aux aguets ou bien fuyantes sous lesquelles se présente le Demon Lover, variante du Scélérat du Gothique, du Gothic villain, mais il est souhaitable de rappeler brièvement les personnages les plus célèbres afin d'établir une filiation logique entre Shirley Jackson et ses e. Lovelace dans Clarissa : Or : The History of a Young English Lady (1748), Manfred dans The Castle of Otranto (1764) de Horace Walpole, Montoni dans The Mysteries of Udolpho (1794) d'Ann Radcliffe, Ambrosio dans The Monk (1796) de Matthew Gregory Lewis, Carwin dans Wieland, de l'Américain Charles Brockden Brown (1798), Rochester dans Jane Eyre (1847) de Charlotte Brontë, Heathcliff dans Wuthering Heights d'Emily Brontë (1847), l'étranger dans La Dame de la mer d'Henrik Ibsen (1888), Alec dans *Tess of the d'Urbervilles de Thomas Hardy* (1891),

---

[15] Mark Twain, N° 44, The Mysterious Stranger (1898), New York, Harper & Brothers,1916. Rpt. New York, Dover Thrif Editon, 1992.
[16] Coleridge, The Complete Poetical Works, op. cit., p. 38.
[17] Ibid.

le comte Dracula dans le roman éponyme de Bram Stoker (1897), Frank dans « Evelyn » (Dubliners 1914) de Joyce, le marié dans The Robber Bridegroom (1942) d'Eudora Welty, la jeune épousée dans «The Bride of the Innisfallen », nouvelle du même auteur, ou encore le chauffeur de taxi dans « The Demon Lover » d'Elizabeth Bowen, le personnage se décline sous de multiples apparences. Dans « Lovers' Meeting » (Ordinary) Jackson utilise une des aria les plus connues de Don Giovanni (1887), l'opéra de Mozart pour inscrire son héroïne, Phyllis, dans une tradition d'intime communication entre la littérature et la musique : « She hummed. 'La ci darem la mano…' And the melody fitted itself again to the voice inside. » (« Lovers » Ordinary 177) La corrélation entre le Demon Lover et la folie, thème essentiel chez Jackson, fait elle aussi partie d'un patrimoine aisément identifiable, avec Lucia di Lammermoor, l'opéra de Gaetano Donizetti (1835), inspiré du roman de Walter Scott, Lucy of Lammermoor (1819).

La richesse de ce personnage labile ne saurait se laisser cantonner à quelques références, car Jackson puise également dans le legs démonologique du folklore et de la mythologie. Cette entité indéfinissable peut tout aussi bien être le diable ou bien un de ses serviteurs, homme ou femme, comme le montre l'usage de «witch», mot masculin et féminin en anglais. The Lottery ; Or, The Adventures of James Harris (1949) se place sous l'égide Joseph Glanvil[18], chacune des quatre sections du recueil étant précédée d'une épigraphe, dont la première, selon Havard Nørjordet[19], fut systématiquement ôtée de toutes les éditions, avant celle de la Library of America en 2009.

> She [Margaret Jackson, accusée de sorcellerie] saith, That after their Meetings, they all make very low Obeyances to the devil, who appears in black Cloaths, and a little Band. He bids them Welcome at their coming, and brings Wine and Beer, cakes, Meat, or the Like. He sits at the higher end…They eat, Drink, Dance and have Musick. At their parting, they use to say, Merry meet, merry part. (Lottery 4, Italiques originales)

La section III de Lottery est annoncée par la confession de l'accusée, le récit de sa rencontre avec un homme tout noir, son reniement du Christ, puis son réveil aux

[18] Glanvill, Saducismus Triomphatus, op. cit.
[19] Havard Nørjordet, The Tall Man in the Blue Suit: Witchcraft, Folklore, and Reality in Shirley Jackson*'s The Lottery, Or, The Adventures of James* Harris, Thèse soutenue à Oslo, Masteroppgave, Oslo, 2005, http://hdl.handle.net/1085/25403

côtés de celui qu'elle prit d'abord pour son mari, mort vingt ans auparavant, et dont elle avoue qu'il est le Diable. Complices volontaires comme Margaret Jackson, ou victimes malheureuses, les figures féminines sont aussi complexes que leur ravisseur; les liens entre le père et l'époux, censés protéger, et l'ennemi, sont à examiner si l'on veut véritablement en comprendre toute la subtilité. De même que la jeune femme dans la tradition imaginaire, notamment gothique, l'enfant est assujetti aux ténèbres paternelles, comme le garçonnet dans le folklore germanique, qui succombe au rapt invisible du roi des aulnes, l'Erlkönig, dont la présence-absence hante le poème de Goethe et le lied de Schubert. La légende veut que le père, chevauchant dans la nuit avec son garçon en selle, cherche à le soustraire à l'emprise de la créature fantomatique, mais ne peut le sauver. Les interprétations varient, certaines attribuant la mort de l'enfant à l'épouvante causée pas ses hallucinations, d'autres au père lui-même, prédateur de son propre fils et double du roi des aulnes.

Il est tout aussi difficile de distinguer les traits du séducteur, au sens premier du terme, dans l'œuvre de Jackson, et de diviser ce personnage composite en individus reconnaissables dans leur singularité. Une fois de plus, le folklore est un domaine de prédilection pour Jackson, qui choisit la « Child Ballad N° 243 » pour clore Lottery. Cette ballade donne un modèle générique après-coup où apparaissent distinctement les caractéristiques sataniques du séducteur, ses pieds fourchus, l'enfer marin où il emmène sa proie crédule. Cette histoire de vengeance, dont les premières versions attestées datent de 1650, raconte comment James Harris, un marin que sa femme, Jane Reynolds, a cru mort, cherche à se venger d'elle, car elle s'est remariée. Il invite la traîtresse à venir le rejoindre en mer. Jane se repend, trop tard.

She set foot upon the ship,
No mariners could she behold,
[…] She had not sailed a league, a league,
A league but barely three,
When dismal grew his countenance,
And drumlie grew his ee.

They had not sailed a league, a league,
A league but barey three,
Until she espied his cloven foot,
And she wept right bitterlie.

'O whaten a mountain is yon,' she said,

‘All so dreary wi frost and snow?’
‘O yon is the mountain of hell’, he cried,
‘Where you and I will go.’

[…] He strack the tap-mast wi his hand,
The fore-mast wi his knee,
And he brake that gallant ship in twain,
And sank her in the sea. (Lottery 239)

Toute la thématique chère à l’écrivain se retrouve ici, avec la solitude des amants à bord de l’embarcation fantôme, le changement perceptible sur le visage du bien-aimé et le reste de sa métamorphose, la révélation à propos de la véritable destination, mais surtout la dualité mortifère des épousailles en enfer, reprise par l’image des pieds fourchus et du navire coupé en deux.

Hangsaman a également recours au folklore, le titre ne faisant pas uniquement référence au Pendu, cette carte du Tarot qui représente un homme, tête en bas, car il est suspendu par un pied, que l’on interroge comme dans le poème de T.S. Eliot (« I do no find the hanged man/ Fear death by water [20]»), et au dieu Ondin dans la mythologie norvégienne, mais aussi à la ballade populaire «The Gallows Trees », ou encore « The Maids Freed from the Gallows[21] », dont il existe plusieurs variantes. Le refrain de la plupart des versions reprises reste sensiblement le même.

«Hangman, hangman, hangman/ slack your rope awhile.
I think I see my father/ ridin’ many a mile.
Father, did you bring any silver? / Father, did you bring any gold,
Or did you come to see me/ hanging’ from the gallows pole?»
«No, I didn’t bring any silver, / no, I didn’t bring any gold.
I just come to see you/ hangin’ from the gallows pole. »

Parce qu’il refuse d’être rançonné, le père de la malheureuse tue sa fille tout aussi sûrement que le bourreau qui lui passe la corde autour du cou. Entre la prisonnière et son interlocuteur, il ne s’agit pas d’un dialogue, mais d’une supplique qui ne trouve d’écho que dans une condamnation sans appel, semblable à celle qui attend les héroïnes de Jackson.

[20] T. S. Eliot, The Waste Land (1922), Collected Poems 1909-1962, London, Faber and Faber 1963, rpt. Faber Paperbacks, 1974, p. 64.
[21] Francis James Child, English and Scottish Ballads, Child 95. op. cit.

Martha Alexander se volatilise («The Missing Girl» Ordinary), Helen Benjamin est séquestrée par un mari maladivement jaloux («The Good Wife» Ordinary), Elsa Dayton perd la raison lorsqu'elle quitte le sien (« A Day in the Jungle» Along), celui de Clara Spencer est remplacé par un inconnu dans l'autocar qui l'emmène à New York, et un dentiste sanguinaire dans « The Tooth » (Lottery), la narratrice de « A Visit » (Along) est prise dans les rets d'une histoire familiale où un amant d'autrefois ressurgit du passé, les exemples sont suffisamment nombreux dans l'œuvre pour que la figure du Demon Lover soit le paradigme de la hantise. Des nouvelles comme « The Rock » (Along), « The Bus » (Along), ou « The Story We Used to Tell » (Ordinary), « The Order of Charlotte's Going » (Ordinary), sont elles aussi des variantes de ce leitmotiv structurel.

2. Un air de musique comme signe d'élection

Dans « The Missing Girl », Martha Alexander disparaît après avoir longuement chantonné faux et irrité sa camarade de chambre: « She was humming, tunelessly, moving around somewhere in the room stirring things gently, and always humming. » (« Missing » Ordinary 373) Comme déjà possédée par une force incontrôlable, ou devenue une sorte d'esprit elle-même, Martha incorpore déjà quelque chose qui l'appelle au-dehors pour l'enlever au monde du commun des mortels.

« Lovers Meeting » commence par un signe musical, un air tiré de la chanson du clown Festes dans Twelfth Night, une injonction à se rendre à un rendez-vous galant comme dans Haunting : « What's to come is still unsure, in delay there lies no plenty[…][22]» (« Lovers » Ordinary 175) La provenance de ce fredonnement n'est ni localisable, ni identifiable ; Phyllis, qui l'entend, quitte son appartement pour s'aventurer dans la nuit, non sans s'être préparée, mais sans éteindre les lumières, détail illogique pour une héroïne organisée (« It began tidily, for Phyllis was a logical girl. » « Lovers » Ordinary 175) dont la conséquence immédiate sera que le seul son perceptible sera celui de pas invisibles qui la suivent. Parce qu'elle ne peut rien entendre d'autre, il lui est possible de rencontrer, sans le voir tout à fait, l'amant que le titre et la chanson laissent présager, car il détient un savoir occulte : « The

[22] Shakespeare, Twelfth Night (1623), II : 3, The Works of William Shakespeare, op. cit., p. 302.

song said unsure, but it was sure, it was, it would be. He knows. » (« Lovers » Ordinary 175) Lorsqu'un peu plus tard, elle se trouve à la porte du Zanzibar, lieu dont l'exotisme du nom le place sur une carte imaginaire, Phyllis parvient à s'enfuir grâce à un portier, une possible référence oblique au nom de Usher, le personnage de Poe, ou plus exactement un valet de pied, entièrement vêtu de velours rouge, sentinelle entre deux mondes: « 'Pardon, madam,' the footman said, his voice very soft as befitted the voice of a man who spent all day on the immense threshold of recorded sound. » (« Lovers » Ordinary 177)

C'est un autre seuil que franchit Eleanor dans Haunting, quand elle perçoit l''appel du Demon Lover comme le signe d'une présence-absence intrusive, fantomale: « […] and Eleanor turned and looked at the empty centre of the room, where someone was walking and singing softly, and then she heard it clearly. » (Haunting 380-381) La chansonnette qu'Eleanor est la seule à entendre dans l'isolation extrême de sa folie grandissante (« None of them heard it, she thought with joy; nobody heard it but me. » Haunting 380-381) la convoque à un rendez-vous où elle s'est toujours déjà rendue.

C'est un être invisible, dont le passage laisse cependant un sillon perceptible à la destinataire de son message, presque caressante : « She heard the little melody fade, and felt the slight movement of air as the footsteps came close to her, and something almost brushed her face ; perhaps there was a tiny sigh against her cheek, and she turned in surprise[…] « (Haunting 402-403) Chaque couplet, composé de trois vers répétés à trois reprises, a pour chute la même assertion.

> Go walking through the valley,
> […]
> As we have done before…
>
> Go in and out of the windows,
> […]
> As we have done before… (Haunting 402)

Le contexte gothique du roman de Jackson donne aux strophes de cette traditionnelle chanson d'enfant un caractère inquiétant, car l'invitation à s'en aller au-devant d'un mystérieux amant ne paraît plus aussi simple qu'au premier regard. En effet, la voix semble prier Eleanor de ne plus faire qu'un avec elle, d'évoluer dans l'espace avec la même aisance spectrale, d'entrer et de sortir à sa guise, et l'ambiguïté de la dernière

injonction n'est pas levée par un couplet supplémentaire. La formulation suggère que la rencontre peut tout aussi bien être des retrouvailles qu'un affrontement, ou une confrontation. Les identités que dissimule le pronom pluriel sont également énigmatiques, les structures psychiques d'Eleanor étant mises à rude épreuve par son séjour à Hill House, et la complexité de ses sentiments envers Theo. De même que la chanson implique qu'il existe plusieurs composantes du pronom « nous », dont certaines sont des entités difficiles à distinguer les unes des autres, le miroir dévoile l'autre visage d'Eleanor.

> Abandoning a lifelong belief that to name happiness is to dissipate it, she smiled at herself in the mirror and told herself silently, You are happy, Eleanor, you have finally been given a part of your measure of happiness. Looking away from her own face in the mirror, she thought blindly, Journeys end in lovers meeting, lovers meeting (sic). (Haunting 338)

La nature homoérotique de ce qui surgit ainsi et aveugle, revient à la surface pour mener vers cette destination et une fin, est d'autant plus compliquée dans Haunting que les affects sont également liés à la figure maternelle et à ses diverses incarnations, dont la maison reste la plus immédiatement perceptible. Le Demon Lover peut se matérialiser d'autant plus aisément qu'il n'est personne en particulier, mais une « revenance », un « ressac du passé », pour reprendre l'expression de Roger Bozetto[23].

Le motif musical et la revenance du père sont également présents dans Castle ; pour Merricat Blackwood, l'air que son père aimait siffler est une manifestation glaçante. L'oncle Julian a besoin d'entendre à nouveau cette mélodie, peu euphonique en l'occurrence, afin de parfaire le portrait qu'il fait de son frère défunt dans ses mémoires.

> « I heard him whistling. Constance? […] What was the tune my brother used to whistle, and always off-key? »
> Constance thought, her hand in the ground, and hummed softly, and I shivered. (Castle 464)

[23] Roger Bozetto, « Le ressac du passé », Le fantastique dans tous ses états, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001, p. 56.

Quelque chose sonne faux, dont Merricat a conservé le souvenir pénible, une menace implicite, réitérée par Charles, que la figure paternelle incarnait et dont il lui a fallu se défaire en tuant. La peur de perdre l'autre qui est Constance, par conséquent ce soi-même en Merricat qu'elle protège dans leur château imaginaire, est une obsession qu'on retrouve ailleurs dans l'œuvre de Jackson, où le Demon Lover apparaît comme le double du sujet assailli.

3. James Harris, le prototype du Demon Lover

Avant de se présenter comme double, cet « étranger dans ma maison », pour reprendre l'expression qu'utilise le Dr. Jekyll dans ses confessions[24], le Demon Lover se distingue comme entité invisible, cachée aux yeux du lecteur comme dans la nouvelle fondatrice du mythe, dont le titre souligne la nature intangible. Dans «The Dæmon Lover[25]», une jeune femme anonyme attend le retour de son fiancé, un dénommé James Harris, dans sa chambre meublée. Ils doivent se marier le jour même, comme ils en ont encore convenu avant son départ à une heure trente du matin et sa promesse de venir la chercher à dix heures, si du moins on peut se fier à la narration, qui ne manque pas de signaler que la jeune femme a passé une mauvaise nuit, entre l'insomnie et des « rêves fiévreux » (« Dæmon Lover » Lottery 10). Le lent défilé des heures, ponctué de préparatifs nerveux et affolés, comme le changement de draps, auquel elle se refuse à donner une signification particulière, et les essais répétés de robes et de sac à main, ressemble à un décompte angoissé du temps qu'il reste plutôt qu'à l'anticipation joyeuse d'une future jeune mariée : «It was two minutes after ten; she was not satisfied with her clothes, her face, her apartment.» (« Dæmon Lover » Lottery 12) Par ailleurs, l'âge de l'héroïne joue un rôle négatif tout au long de ces moments de solitude, ses trente-quatre ans — la nouvelle date de 1949, époque où les femmes disposaient de critères de jeunesse bien plus contraignants que de nos jours — considérés comme un élément en sa défaveur. La référence aux figures mythologique des Heures est d'autant plus probable que le personnage constate qu'elle entre dans son automne, selon la classification des

[24] Robert Louis Stevenson, Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886) and Weir of Hermiston (1896), Oxford, Oxford World's Classics Paperbacks, 1987.
[25] On peut voir dans l'orthographe du mot Dæmon la dualité du personnage, son appartenance à deux univers indissociables l'un de l'autre.

moments de la vie. De plus, les Heures assistent à la toilette d'Aphrodite, déesse de la beauté et de l'amour, lorsqu'elle se prépare à retrouver Adonis, l'objet de son âpre rivalité avec Perséphone, otage d'Hadès. L'ironie est ici particulièrement sensible, car le constat d'absence de fraîcheur juvénile et de beauté est renvoyé par l'héroïne elle-même : « You're thirty-four old after all, she told herself cruelly in the bathroom mirror. » (« Dæmon Lover » Lottery 12 Italiques originales)

Elizabeth Style, l'héroïne de « Elizabeth » (Lottery), a un rendez-vous avec un dénommé Jim Harris, pour lequel elle se prépare avec soin, revêt une robe rouge. Ses cheveux commencent à grisonner, et elle ne se fait aucune illusion sur la nature de ses visées sur l'homme dont elle attend le confort matériel qui lui manque.

> To get a new apartment she needed more money, she needed a new job, and Jim Harris would have to help her; tonight would be only the first of many exciting dinners together, building into a lovely friendship that would get her a job and a sunny apartment; while she was planning her new life she forgot Jim Harris, his heavy face, his thin voice; he was a stranger, a gallant dark man with knowing eyes who watched her across a room, he was someone who loved her, he was a quiet troubled man who needed sunlight, a warm garden, green lawns… (« Elizabeth » Lottery 152)

Au romantisme d'Elizabeth Style s'ajoutent des sentiments ouvertement mercenaires, l'espoir d'améliorer une vie terne grâce à une transaction matérielle et sentimentale. La nouvelle s'achève sur une note solaire, une promesse de renouveau dans la nature, la chaleur et la verdeur d'un jardin, symbole de fertilité. Les trois points de suspension sont une invitation à écrire le reste de l'histoire, peut-être aussi terrible que celle de « Dæmon », ou des deux versions de « The Honeymoon of Mrs. Smith » (Ordinary).

Ces dernières reprennent le thème du Demon Lover sous les traits d'un Barbe-Bleue moderne, un époux tueur en série. Helen Smith s'étonne et se félicite d'avoir trouvé un mari à l'âge de trente-huit ans, ce qui constitue à ses yeux une raison supplémentaire pour se résigner à un destin sacrificiel.

Dans le contexte de « Daemon », la femme est la prisonnière de James Harris, personnage à qui son rire confère une nature démoniaque. La jeune femme peut en effet consulter l'heure, dont le relevé égrène la course fatidique, mais il lui est

impossible de téléphoner à Jamie, qui ne dispose évidemment pas d'un tel moyen de communication.

> Ten-thirty. She stood up and went purposefully to the phone. She dialled, and waited, and the girl's metallic voice said, «…the time will be exactly ten-twenty-nine. » Half consciously, she set her clock back a minute; she was remembering her own voice saying last night, in the doorway: « Ten o'clock then. I'll be ready. Is it really true? » And Jamie laughing down the hallway. (« Dæmon Lover » Lottery 12 Italiques originales)

Le souci d'exactitude chez ce personnage qui recule les aiguilles de sa pendule d'une minute afin de coïncider parfaitement avec le cours du temps est à mettre en parallèle avec le sentiment de malaise croissant, que les italiques illustrent sur la page comme dans le phrasé de ses pensées. Le passage en revue des derniers détails de façon aussi minutieuse que répétitive, et les étourdissements que lui cause l'abus de café et de cigarettes permettent à l'héroïne de donner corps à son angoisse grandissante ; après avoir écouté la voix métallique de l'horloge parlante au téléphone, recousu un accroc dans sa robe à imprimés, elle sort une première fois pour s'acheter à manger, mais revient les mains vides dans son appartement d'où l'absence de Jamie est doublement perceptible, car il n'est pas arrivé entre-temps. Au lieu d'ancrer le récit dans la réalité, la précision des détails fournis à propos des moindres faits et gestes lui donne un caractère diamétralement opposé. C'est peut-être dans le soin excessif avec lequel le personnage cherche le réconfort dans une réalité tangible que se situe la folie causée par le Demon Lover.

Des indications initiales, données dans une lettre adressée à Anne, sa sœur, confirment les doutes exprimés dans le passage cité ci-dessus. Chaque relecture de la nouvelle remet en cause la véracité d'un récit fait à la voix indirecte libre ; dès le début, il se place sous l'égide inquiétante de Barbe-bleue, grâce à l'utilisation du prénom Anne, sœur de la dernière épouse de l'assassin dans le conte de Charles Perrault, si ce n'est que le célèbre appel, « Anne, ma sœur Anne », lui-même écho d'une autre apostrophe dans le livre IV de l'Enéide de Virgile[26], est ici le commencement d'une lettre bientôt déchirée.

[26] Virgile, L'Enéide, traduction et appareil critique de Maurice Rat, Paris, Editios Garnier, 1965, rééd. Coll. Garnier Flammarion, 1989, p. 91.

> « Dearest Anne, by the time you get this I will be married. Doesn't it sound funny? I can hardly believe it myself, but when I tell how it happened, you'll see it's even stranger than that…»
> Sitting, pen in hand, she hesitated over what to say next, read the lines already written, and tore up the letter. (« Daemon Lover » Lottery 10)

Qu'y a-t-il en effet à écrire, ou décrire, si ce n'est l'impossible récit de l'invraisemblable apparition-disparition de James Harris, qui n'existe que pour avoir courtisé l'héroïne et l'avoir demandée en mariage. La crainte d'être perçue comme une femme qui tente désespérément de paraître, non seulement plus jeune qu'elle ne l'est réellement, mais comme celle qui attend son fiancé parce qu'elle sait qu'il ne peut pas lui faire faux-bond — ou peut-être parce qu'elle sait qu'il ne reviendra jamais, son existence même étant sujette à caution — est déjà exprimée dans cette lettre inachevée et détruite, où les adjectifs (« funny » stranger » prennent des accents tragiques. Le laps de temps requis (« by the time ») entre la réception de la missive et le mariage, annoncé ici au futur (« I will be married ») est celui du sommeil, celui d'une nuit enfiévrée par les rêves, et d'une journée aux multiples chausse-trappes.

> But upstairs everything was prepared and quiet, as she had left it, her note unread on the door, the air in the apartment a little stale from too many cigarettes. She opened the window and sat down next to it until she realized that she had been asleep and it was twenty minutes to one. (« Dæmon Lover » Lottery 13)

Cette fenêtre ouverte sur le temps n'est autre que celui de la peur: « Waking without preparation into the room of waiting and readiness, everything clean and untouched since ten o'clock, she was frightened, and felt an urgent need to hurry. » (« Dæmon Lover » Lottery 13) La question essentielle posée ici est celle de l'espace psychique, prêt à accueillir une entité tout d'abord censée donner un lieu d'être, et un avenir, à quelqu'un qui n'en a guère — le fiancé, le futur époux étant utilisés comme les agents attendus d'une telle fonction — mais surtout capable de bouleverser le réel et l'organisation de ses repères. L'héroïne de la nouvelle est ainsi précipitée dans l'arène des rues avoisinantes, comme propulsée hors de la pièce unique qui constitue

son appartement et ne pourra plus jamais être ce lieu « d'attente et de préparation », (« room of waiting and readiness » « Dæmon Lover » Lottery 13), où la folie a sans doute commencé avec la cour imaginaire de James Harris.

4. Un jeu de pistes : « Find Miss X. »

Pour Tony Morgan (« Nightmare » Ordinary), le moment de bascule de l'autre côté de la réalité se produit dans une faille creusée à même le monde familier, normalement balisé par l'emploi du temps stable d'une secrétaire de direction. L'héroïne anonyme de « Dæmon » part à la recherche de James Harris. Celle de « Nightmare », tout de suite appelée Miss Tony Morgan, comme si elle avait dès le début de sa journée fatidique manqué quelque chose d'essentiel, car par-delà le côté formel et suranné de l'appellation (« Miss ») il faut entendre ce que propose le jeu des désignations, est à la fois pourchassée et sommée de trouver une certaine « Miss X. » Alors qu'elle effectue une livraison pour son employeur, Mr Lang, Tony Morgan est poursuivie par le Demon Lover d'un bout à l'autre d'un New York transformé en immense jeu de piste, lancée à la poursuite d'une autre proie qu'elle doit débusquer, tout en échappant à son persécuteur. L'identification partielle d'une jeune femme pourtant anonyme se manifeste par une présence sonore assourdissante, et une ubiquité aveuglante. Que ce soient des camions porte-voix, ou des panneaux publicitaires géants, des agents multiples font de cette majuscule en forme de croix un signe d'élection, car il y des cadeaux fabuleux à gagner si on trouve cette Miss X., et de malédiction. Tony Morgan, transpercée par les regards que lui jette un monde extérieur devenu panopticon, est non seulement prise dans l'étau de la lettre X, mais aussi dans la double contrainte de trouver, et de rater Miss X.

> « Find Miss X, find Miss X. win fifty thousand dollars in cash; Miss X is walking the streets of the city today, alone. She is wearing a blue hat with a red feather, a reddish tweed topcoat, and blue shoes. She is wearing a blue pocketbook and a large package. Listen carefully. Miss X is wearing a large package. Find Miss X, find Miss X. walk right up to her and say «You are Miss X,» and win a new home in any city in the world, with a town car and chauffeur, win all these magnificent prizes.» (« Nightmare » Ordinary 45)

Le signalement donné ressemble à celui que la police pourrait rendre public pour une personne disparue ou une criminelle ; les promesses de prix, de plus en plus invraisemblables, sont des récompenses ou des primes. La confusion que permet le français entre les différents sens du mot prix n'est pas aussi évidente en anglais, qui dispose de « prize », « price » et « reward » selon les contextes. Il est toutefois possible d'entendre « prize » non comme un prix ordinaire, décerné à tout gagnant d'un jeu de loterie ou de foire, mais comme le lot extraordinaire réservé au Demon Lover, qui se voit attribué la double récompense des personnes de Miss Tony Morgan et de Miss X, le fantôme de la première. La réification de la jeune femme dans un monde devenu hostile et séducteur tout ensemble — Miss Tony Morgan a tout autant à perdre dans la démesure, qu'à y gagner — est particulièrement remarquable dans l'ambiguïté de son statut de secrétaire. En effet, n'est-elle pas le paquet qu'elle est chargée de remettre, de la part de Mr Lang, à un certain Mr Ray Shax, et qui complète son signalement ? Berenice Murphy fait en effet observer qu'en argot, l'expression « Mr Lang's package » désigne les parties sexuelles.[27] Après avoir acheté un nouveau chapeau pour tromper ses pourchasseurs, elle range celui qu'elle portait dans une boîte, pour s'apercevoir qu'elle est encore plus facilement reconnaissable.

> The sound truck was gone and everything was quiet except for the 'Find Miss X' posters on all the lampposts. They all described Miss X as wearing a red and gray cap and carrying two packages. One of the prizes, she noticed, was a bulletproof car, and another was a life membership in the stock exchange. (« Nightmare » Ordinary 53)

Le danger est non seulement décuplé, comme l'indique le véhicule à l'épreuve des balles, proposé comme lot, mais récompensé par les sommes que les transactions financières de la Bourse de New York ne manqueront pas de verser sur le compte en banque de l'heureux gagnant. Qu'il soit Mr Lang ou Mr Shax, le Demon Lover dépêche, envoie, appelle, et demeure introuvable. Affolée par la tournure que prend sa mission, sans cesse retardée dans sa livraison, Tony Morgan tente de joindre son patron au téléphone.

---

[27] Berenice Murphy, « Life Lessons » Jackson. Literary Legacy, op. cit., p. 70.

> Miss Morgan waited, and then said, 'Hello? Hello? What is the matter here?
> 'Hello?' the man said.
> 'Is Mr Lang there?' Miss Morgan said. 'Let me speak to him at once.'
> 'He's busy on another call. Will you wait?'
> He's answering my other call, Miss Morgan thought wildly, and hung up. («Nightmare » Ordinary 53 Italiques originales)

Il ne peut échapper au lecteur que la conversation téléphonique se fait l'écho d'un infernal dédoublement, et que « l'autre appel », passé par quelqu'un d'autre, Miss Tony Morgan ou Miss X, ne peut être pris que par l'envoyeur, Mr Lang, qui a placé Mr Shax sur la carte des destinations impossibles.

Chaque signe, on le voit, en dissimule un autre, plus opaque ; l'inadéquation du moi à interpréter le monde extérieur se voit décuplée par la prolifération des messages inscrits, ou adressés de vive voix par de bizarres ambassadeurs. Une aria de Don Giovanni laisse entendre, ces « autres mots » (« Lovers Meeting » Ordinary 161) fantomatiques et ambigus, familiers et étrangers. Une question ne peut déboucher que sur une autre, à l'infini ; aussi, lorsque Phyllis part à l'aventure dans une nuit hors de laquelle il n'y a pas d'issue, sa conscience est-elle envahie de doutes, aussi angoissants que la foule sans visage qu'elle traverse, et dont le cœur silencieux bat au rythme des pas derrière elle.

> If he is following me, she thought, trying to keep her mind level, reasonable, if he is, could he be, following me, is it because he is trying to tell me what to do? Am I doing wrong? Am I walking toward something I should be running away from? Or should I be running away from him? («Lovers Meeting» Ordinary 176)

Italiques, modalisation et répétition de la conjonction du conditionnel, balisent une quête de sens effrénée, reproduite dans la fuite bidirectionnelle, menant tour à tour loin de l'inconnu et vers lui. Etonnée de se voir hélée par un chauffeur de taxi, car dans la vie ordinaire c'est plutôt l'inverse qui se produit, Phyllis, d'abord sujette à une hallucination qui lui présente le visage familier de son père, n'hésite pas à monter dans le véhicule pour être emmenée au Zanzibar. Le jeu de mots sur le nom de la destination, loin d'être anodin, opère un double marquage ; le lieu infiniment lointain, presque mythique, est aussi celui d'une ivresse promise par le Demon

Lover. Le chauffeur, dont le visage est apparu de manière fugace sous les traits du père de Phyllis, est la figure composite du guide, du sauveur, et de l'agresseur potentiel ; l'ambiguïté de son vocabulaire est à son image : «'Lady,' mind if I take you somewhere else ? I mean, usually my fares tell me where they want to go and I take them there' […] » (« Lovers Meeting » Ordinary 176)

La sagacité surprenante du chauffeur de taxi donne cependant lieu à un échange, non seulement de paroles, mais aussi de regards dans un rétroviseur, spirale enclenchée par l'aspiration primordiale martelée par les pronoms: « 'How did you know anyone was following me?' she demanded suddenly, and the driver, looking at her quickly in the mirror again, said succinctly, 'Saw him.' 'Saw who ? Phyllis asked. » (« Lovers Meeting » Ordinary 177) À nouveau, la banalité des propos sert à masquer la nature véritable des enjeux.

La polysémie du mot « fare », le passager et le prix de la course, permet de dégager les modalités caractéristiques du voyage psychique. Il n'y a pas seulement confusion, ou plutôt fusion, entre les figures antagoniques du persécuteur et du preux chevalier, mais aussi entre gratuité et amende, une manière de somme supplémentaire. En effet, le chauffeur de taxi accélère, brûle un feu rouge, puis s'engouffre dans une rue à sens interdit, infractions au Code de la route qui indiquent sa double nature dangereuse et salvatrice, et avertit sa passagère : « 'If I get a ticket for this […] you can have it, lady' ». Au terme de la course, cependant, il refuse d'être payé, comme le fera un peu plus tard le conducteur d'autobus : « He waved away the bill that Phyllis offered him. 'Not from you, lady,' he said. 'I'd just as soon not take anything from you.' » (« Lovers Meeting » Ordinary 177)

Aux yeux de Phyllis, cette gratuité indique leur élection complice en tant que proie à arracher des griffes de son chasseur et sauveur (« So he knew. » « Lovers Meeting » Ordinary 177), mais elle est immédiatement envahie, à son corps défendant, par la personne du Demon Lover : « So he knew. She walked again. She skipped a little[28]. She hummed. 'La ci darem la mano…' And the melody fitted itself again to the voice inside. » (« Lovers Meeting » Ordinary 177).

L'air de la tentation chanté à Zerlina dans Don Giovanni (La ci darem la mano), le mythe de Don Juan et la langue italienne, les mots étrangers faisant

[28] Phyllis sautille comme une fillette, ce qui n'est guère étonnant si on se souvient que plus tôt, elle a cru reconnaître son père. Nous analysons la figure du Demon Lover comme rémanence paternelle un peu plus loin dans ce chapitre.

intrusion dans l'esprit et le corps de Phyllis, se font l'écho de l'invitation entendue dans le taxi, alors que le chauffeur se propose de la secourir.

> '[…] but this time, lady, I really think you better Let me take you somewhere else. At least, try to shake him off; he's still following'.
> The words clashed in her against those other words. The words did not fit. These sounds. These sounds meant, why they meant there was someone who would say, 'Hello, Phyllis, hello. Stop, it's Jack. I wanted to ask you to go to a concert.' But that wasn't it, that couldn't be it. («Lovers Meeting» Ordinary 176)

Aussi, le réconfort trouvé auprès d'un chauffeur de taxi amical doit être perçu comme une nouvelle illusion, le cocher moderne étant aussi le nocher, le serviteur de la mort qu'incarne le Demon Lover. Il suffit de supprimer la lettre « r » pour retrouver, comme Phyllis et ses sœurs de fiction dans l'œuvre de Jackson, le mot qui désigne le démon, « fiend ».

La nature instable, indigne de confiance, des incarnations de ces chauffeurs-conducteurs, et de leurs acolytes en apparence tout aussi désireux de voler au secours d'une malheureuse, est confirmée lorsque Phyllis monte à bord d'un autobus pour enfin rentrer chez elle.

> The bus was nearly full and she went almost to the back and sat down next to an old lady whose lap was piled high with bundles. The old lady smiled at her over the bundles and said, 'Poor dear. We all saw it.' 'I'm going home,' Phyllis said, and the old lady said, 'Of course you are, dear. I think it's a shame. He should be arrested, I think. People like that.' » (« Lovers Meeting » Ordinary 178)

L'équivoque des propos tenus par la vieille dame reflète la confusion dans laquelle se trouve Phylllis, partagée entre le désir de s'en retourner chez elle, à l'abri de celui qui la traque, et de s'abandonner tout entière à l'air de musique : « 'Let them try,' she muttered. It will be mine now. They know and they think I am afraid. Let them try to get me away. When I get home and can sit still I'll have it all to myself. It will sing for me like a copper whistling kettle. » (« Lovers Meeting » Ordinary 178)

Aussi, lorsque tous les passagers, y compris le conducteur d'autobus, se lèvent comme un seul homme pour regarder Phyllis descendre du véhicule et se diriger vers

son domicile, la situation semble indéchiffrable. La victime doit dissimuler son désir réel, de même que ceux qui semblent venir à sa rescousse. Les souhaits véridiques des uns et des autres, si toutefois les êtres croisés par Phyllis ne sont pas, dans cet espace onirique, la même personne transmuée à l'infini, procèdent d'une logique implacable. C'est bien parce qu'elle est une proie consentante que Phyllis doit être à la fois sauvée et contrainte de se jeter dans la gueule du loup. Le soulagement est lui aussi à interpréter dans sa valence clivée, comme elle apparaît dans le passage suivant.

> Hastily, fumbling, she found her key and put it in the lock, opened the door and slammed it shut behind her, closed the bolt, and leaned breathless against the cool, safe wood. Ahead of her, at the far end of the room against the windows, a shape rose up in the darkness from the heavy chair ; 'You took long enough getting here,' he said. (« Lovers Meeting » Ordinary 179)

La fébrilité du retour chez soi, à l'abri derrière une porte bien verrouillée, est familière aux héroïnes du gothique, ou du roman policier, lorsque le danger semble avoir été enfin écarté, que Jackson utilise à d'autres fins. De même que William Wilson dans le conte éponyme, ou Dr Jekyll, qui finissent par se rendre à leur double maléfique, jusque dans la mort qui en est à la fois le châtiment et la récompense salvatrice, Phyllis, Tony Morgan, Mrs. Smith (« Honeymoon II » Ordinary), Natalie Waite, Eleanor Vance, redoutent leur Demon Lover, mais n'ont de cesse que de se livrer à son emprise. Phyllis s'avance vers le miroir, dénoue ses cheveux pour les brosser, puis se saisit de la fiole, en un geste d'acceptation apaisée semblable à un suicide.

> She took up the vial. 'Such a tiny glass,' she said. 'No, plenty,' he answered. 'There lies their lies.' The music swelled. 'Drink. In delay there lies no plenty…In delay there lies repentence…What's to come is sweet and sure…' (« Lovers Meeting » Ordinary 179)

Monter à bord d'un véhicule, se laisser emporter, transporter par une marée intérieure, et croire en la promesse d'une délivrance absolue équivaut à rompre les amarres. L'homophonie du verbe et du nom « lie » permet de faire coïncider le renoncement aux mensonges du monde et le repos qui ne saurait tarder. Dans Nest,

Betsy la fugitive (la troisième personnalité d'Elizabeth Richmond) perçoit le conducteur d'autocar comme un auxiliaire cordial: « She was for the first time in the indifferent hands of strangers, entrusting her person to the tenderness of the bus driver […]» (Nest 99) L'expression est suffisamment insolite pour être retenue, et mise en parallèle avec la gratitude qu'exprime Blanche Dubois dans A Streetcar Named Desire, lorsque, emmenée à l'asile après le viol qui la fait basculer tout à fait dans la folie, elle s'adresse à celui qu'elle voit comme un homme galant, et non comme le médecin qui s'apprête à l'interner : « Whoever your are — I have always depended upon the kindness of strangers.[29] »

Le personnage de « Dæmon Lover », épuisée par l'attente, n'a plus d'autre point d'ancrage que la promesse de mariage attribuée à Jamie, un au revoir banal puisqu'il signifie, dans l'esprit de la fiancée, d'un rendez-vous, d'une simple remise à plus tard de la symbolisation sociale d'une union. Dans la nouvelle, personne n'apporte son aide bienveillante ; les interlocuteurs à qui s'adresse la jeune femme dans sa quête angoissée du disparu la renvoient au vide et à l'absence originels.

L'homophonie entre les mots « wait » et « weight », dont le nom d'Arnold Waite dans Hangsaman se fait aussi l'écho, rend bien compte de ce que subit le sujet lors de cette suspension du temps. La fiancée de James Harris n'ose pas rompre son jeûne avant de retrouver son bien-aimé, dont elle ne parvient à se remémorer ni la voix, ni les traits (« It's always that way with someone you love […] » « Dæmon Lover » Lottery 12). Légère, mais appesantie par son anxiété grandissante, elle se nourrit des signes que Jamie aurait pu laisser, indices que les étrangers auxquels elle s'adresse traitent avec sérieux ou avec dédain. Les propriétaires de l'appartement dans lequel Jamie aurait séjourné pendant leur absence lui affirment qu'il a quitté les lieux, sans laisser aucune trace de son passage : « Not a thing out of place, » Mrs. Royster said. She waved her bread and peanut butter inclusively. « Everything just the way we left it', she said. » («Dæmon Lover» Lottery 17) Dans les magasins alentour, les kiosques à journaux, les questions répétées de l'héroïne (« Can you possibly tell me if a rather tall young man in a blue suit went past here this morning around ten o'clock? » « Dæmon Lover » Lottery 19) suscitent le mépris amusé. Elle finit toutefois par suivre la piste d'un jeune homme qui, de toute évidence selon le témoin, s'en allait chercher sa fiancée, un bouquet de fleurs dans les mains. Bien

[29] Tennessee Williams, A Streetcar Named Desire (1947), London, Penguin Plays, ed. E. Martin Browne, 1987, p. 225.

entendu, la direction qu'on lui indique la mène à une tout autre adresse que la sienne, et elle s'empresse de grimper jusqu'au dernier étage.

> […] There were two doors on the top floor. The front one was the right one; there was a crumpled florist's paper on the floor outside the door, and a knotted paper ribbon, like a clue, like the final clue in the paper-chase.
> She knocked, and thought she heard voices inside, and she thought, suddenly, with terror, What shall I say if Jamie is there, if he comes to the door? The voices seemed suddenly still. She knocked again and there was silence, except for something that might have been laughter far away. (« Dæmon Lover » Lottery 24)

Le jeu de pistes ne prend pas fin devant cette porte close, derrière laquelle la fiancée entend des voix et des rires, mais marque un nouveau commencement, car la fiancée abandonnée vient y frapper pour ce qui semble un temps indéterminé, exception faite de la première semaine où les visites sont quotidiennes, en vain : « […] but no matter how often or how firmly she knocked, no one ever came to the door.» (« Dæmon Lover » Lottery 25) La présence certaine de Jamie et de sa nouvelle Dulcinée, attestée par les conversations à voix basse et les rires que l'héroïne croit entendre, et la porte fermée, l'enferment dehors, dans ce hors-lieu que symbolise l'autre studio à l'étage, à l'abandon, occupé par un seul rat : « There was a noise which she suddenly realized as a rat, and then she saw it, sitting very close to her, near the wall, its evil face alert, bright eyes watching her. » (« Dæmon Lover » Lottery 24)

La coalition entre James Harris et son alliée, cette fiancée invisible avec laquelle il est à présent ligué contre celle qu'il a abandonnée, leurs rires étouffés et les confidences qu'ils échangent derrière la porte qui ne s'ouvrira jamais, est un mariage infernal. L'héroïne, laissée pour compte, est condamnée à demeurer dans cette position d'exclue et de troisième personne dans cette alliance.

Il n'en est pas de même pour Tony Morgan, traquée dans New York («Nightmare») ; éreintée par ses efforts pour déjouer son traqueur, perdue dans la grande ville, en un lieu médian qui l'éloigne de son point de départ, de sa destination, mais aussi de son lieu de retour, elle entre chez un cordonnier, et ôte ses souliers pour les faire cirer. Un homme en complet bleu lui propose alors de l'emmener vers l'inconnu. Le véhicule est moderne, qui emporte la jeune femme vers l'inconnu. Pieds nus, elle embarque littéralement, lorsqu'elle y prend place, dans un monde tout

à fait étranger, où règne, indomptée, la créature sauvage qu'est le Demon Lover, félin parmi les hommes. Il distribue à nouveau les rôles, mécontent des New-yorkais incapables de mener comme il se doit une chasse à courre : «'We'll have to do it again tomorrow in Chicago, this town stinks.'» (« Nightmare » Ordinary 58)

Il est vraisemblable que le Demon Lover, l'auteur de l'avis de recherche, se soit débarrassé de Miss Fishman, la collègue absente que Tony Morgan a dû remplacer pour la livraison du paquet. Le nom de cette secrétaire, dont l'absence inopinée provoque un juron qu'il faut entendre dans son sens non édulcoré («'Damn,' Mr Lang said. » « Nightmare » Ordinary 43), suggère une nature hybride, semblable à celle du Demon Lover, entre l'animalité et l'humanité, l'air et l'eau. Miss Fishman, femme et homme, poisson et sirène, est tout à la fois la proie de l'homme aux yeux de chat, sa victime et sa complice. Comme Miss Fishman, Tony Morgan, nouvelle recrue dans ce jeu, n'a plus besoin ni de chaussures ni de domicile, vouée à l'errance.

> That night, falling asleep in the big hotel, Miss Morgan thought briefly of Mr Lang and the undelivered package she had left, along with her hatbox, in the shoe repair shop. Smiling, she pulled the satin quilt up to her chin and fell asleep. (« Nightmare » Ordinary 58)

Il est sans doute adéquat qu'une nouvelle intitulée « Nightmare » se termine sur un endormissement, dont on ne peut savoir s'il sera suivi d'un réveil, à Chicago ou ailleurs. Comme dans « Dæmon Lover », le lecteur est laissé libre d'imaginer le pire, à tort ou à raison.

5. Des noces sanglantes

Dans «The Tooth», le voyage de Clara s'accomplit entre réalité et hallucinations, entre la ville où elle réside avec son mari, et New York où elle subit une opération dentaire, le monde qui lui est familier et Jim, un inconnu.

Le lien entre la douleur physique et la frustration du mari, laissé à la maison avec les enfants, est explicité à plusieurs reprises, notamment lorsque Spencer reproche à sa femme d'avoir souffert de maux de dent lors de leur voyage de noces. Havard Norjodet propose de faire le rapprochement avec le livre apocryphe de Tobit.

> One is reminded of the demon lover in the apocryphal Book of Tobit here, where Asmodeus prevents Sarah from having sex with her husband on their wedding-night. A toothache is not as dramatic as Asmodeus's actions in the Book of Tobit, but judging from Clara's husband's accusatory tone, her toothache may have caused some marital strife; at least these remarks suggest that the toothache has symbolic implications. Sarah's seven husbands in Tobit could remind one of Clara's « six or seven » earlier toothaches, the seven years that passed between the last time James Harris and the woman have met at the ballad's opening, and the seven ships he has «upon the sea » (F7.I).[30]

Pour Clara Spencer, en proie à la souffrance physique, déjà plongée dans un état de semi- inconscience par les analgésiques, le whisky, et les somnifères, c'est une folle équipée (« […] but somewhere in the lunatic flight from her home […] », une catabase, une embardée psychique rythmée par les irradiations de la douleur, semblables aux battements de son propre cœur: « She could feel the sleeping pill pulling at her; the throb of the toothache was distant now, and mingled with the movements of the bus, a steady beat like her heartbeat which she could hear louder and louder, going on through the night.» (« The Tooth » Lottery 210) Clara est peut-être mal nommée, car elle ne distingue le monde alentour qu'à travers les brumes de sa stupeur, parfois traversée de visions oniriques.

L'autocar, explicitement comparé à un être vivant, un animal colossal dont la silhouette se découpe dans un paysage lunaire, irréel : « The bus was waiting, panting heavily at the curb in front of the small bus station, its great blue-and-silver bulk glittering in the moonlight » (« TheTooth » Lottery 207), ne fait plus qu'un avec l'organisme douloureux de Clara Spencer. Le réveil soudain, après une période de sommeil de nature extraordinaire (« She fell back into her fantastic sleep. » («The Tooth» Lottery 211), en raison de la pause impose par le chauffeur, permet au Demon Lover d'apparaître, vêtu comme il se doit de son complet bleu. Les destinations et les destinées fantastiques s'entretissent pour former une description hallucinatoire, composée de fragments historiques et littéraires.

---

[30] Havard Norjodet, The Tall Man in the Blue Suit : Witchcraft, Folklore, and Reality in Shirley Jackson*'s The Lottery or, The Adventures of James* Harris, A Thesis presented to the Department of Literature, Area Studies, and European Languages, The University of Oslo, Spring Term 2005, p. 70. Norjodet fait référence à la variante F7.I de la Child Ballad N° 243.

> «Even father than Samarkand», he was saying, « and the waves ringing on the shore like bells […] «The flutes play all night, » the strange man said, « and the stars are as big as the moon and the moon is as big as a lake […] « («The Tooth » Lottery 211- 212)

Samarcande, lieu mythique de l'Asie antique, et la figure de Tamerlan, conquérant cruel et invincible, forment le substrat inconscient émergeant dans le récit, et affilient la thématique du Demon Lover aux œuvres de Christopher Marlowe, sa pièce intitulée Tamburlaine the Great (1590), et le poème de Poe « Tamerlane » (1827). L'inconnu, prénommé Jim, se présente implicitement comme l'empereur tyrannique et assassin, dont la puissance annihilatrice était égale à la grandeur créatrice. Samarcande, la glorieuse capitale au sein d'un immense empire bâti sur le sang et les ruines, devient un lieu de désir, symbolisé par les perles que Jim offre à Clara Spencer, et la volupté promise : « Nothing to do all day but lie under the trees ». («The Tooth» Lottery 212) Entre s'étendre en un endroit paradisiaque ou sur une table d'opération, le choix de l'héroïne est déterminé par la dent persécutrice, son identité même.

> Her tooth, which had brought her here unerringly, seemed now the only part of her to have any identity. It seemed to have had its picture taken without her; it was the important creature which must be recorded and examined and gratified; she was only its unwilling vehicle […] («The Tooth» Lottery 215)

Comme une parturiente, Clara Spencer se rend compte que le centre de sa douleur lui est à la fois intime et étranger ; elle se prépare à la délivrance qui sera aussi une rencontre avec une identité étrangement altérée, une naissance qui est aussi une traversée des ténèbres. « There was no blood anywhere except in her mouth.» («The Tooth» Lottery 219) L'inversion des orifices d'absorption et de parturition se retrouve dans la scène qu'imagine Clara, lorsqu'elle songe à l'incongruité qu'il y aurait à déclarer, en arrivant dans un cabinet de soins dentaires : « My feet hurt. » (« The Tooth » Lottery 215) Entre les dents et les pieds, cependant, un lien existe que le sang qui va bientôt couler met en évidence, tout d'abord la blessure de Philomèle, puis celle de la petite sirène dans le conte d'Andersen. La référence au mythe de Philomèle est faite par Clara, proposant à son mari de se repaître de langue par deux

fois, une fois par incorporation, une deuxième fois par gratification par le truchement d'une femme de ménage ou d'une voisine au nom éloquent : «[…] you can have the cold tongue for lunch and in case I don't get back Mrs. Lang will give you dinner.» («The Tooth» Lottery 209) Le titre original de « The Tooth », « Persephone », fournissait une piste par trop flagrante ; parce qu'elle donne la préférence à un élément en apparence banal, comme une dent, Jackson ravive les correspondances occultées par l'habitude. La bouche blessée, la béance sanglante que laisse l'extraction de la dent malade, le fantasme du vagin denté, la sexualité et la mort, ainsi que le pouvoir stuporeux d'un Demon Lover surgi de l'inconscient, forment un univers intime difficile à cartographier. Les drogues que sont la codéine et l'éther favorisent le floutage des frontières psychiques que Clara projette sur le monde extérieur, entre un « ici » et un « là-bas » aussi insaisissables que Jim.

> Somewhere between here and there was her bottle of codeine pills, upstairs on the floor of the ladies' room she had left a little slip of paper headed «Extraction»; seven floors below, oblivious of the people who stepped sharply Along the sidewalk, not noticing their occasional curious glances, her hand in Jim's and her hair down on her shoulders, she ran barefoot through hot sand. » (« TheTooth » Lottery 323-324)

Clara rejoint son Demon Lover au pays de Samarcande, où les vagues sonnent comme des cloches le long du rivage. Hadès est présenté comme un royaume solaire, le règne de Pluton comme celui d'une sensualité enfin heureuse.

Le destin de Helen Smith (« Honeymoon » Ordinary), qui rencontre son funeste époux au bord de la mer, et celui de l'adolescente anonyme de « Jack the Ripper », est scellé dans le sang ; mariage, intérêts pécuniaires et relations sexuelles se trouvent inextricablement liés.

Dans « Jack the Ripper[31] » (Ordinary), Jackson a recours à la figure du tueur de femmes le plus célèbre de l'histoire du crime, et cela d'autant plus que sa véritable est toujours inconnue aujourd'hui, pour détourner les attentes de ses lecteurs. Le début de la nouvelle, riche en éléments inquiétants, comme cet homme solitaire rôdant dans les rues désertes à minuit, laisse place à ce qui ressemble à une scène d'attention chevaleresque. En effet, l'avatar de l'éventreur semble soucieux de

[31] Dorénavant « Jack ».

porter secours à une jeune fille, assise par terre, complètement ivre. Ne parvenant pas à la ranimer, l'inconnu va chercher de l'aide dans le bar voisin, où il apprend que l'adolescente est non seulement coutumière du fait, mais qu'il convient de ne pas intervenir. Des marins en permission, un barman à la fois tendre et possessif («'I saw that she was nice and comfortable,' the bartender said […] He smiled tenderly. 'I hope you didn't disturb her […] »), un homme étrange qui lui conseille de téléphoner au maire, les interlocuteurs du promeneur nocturne ont un comportement en apparence irresponsable. Le contexte louche d'une jeune fille seule en compagnie de marins n'est pas exploité au-delà de certains détails, comme un carnet où figurent des noms de navires, et leurs équipages, tracés d'une écriture maladroite et enfantine. La vision d'une photographie prise avec des matelots est l'occasion d'observer une correspondance troublante entre deux formes d'inanimé : «The girl in the picture looked pleased and unattractive; lying on the ground, she seemed thin and almost lovely.» (« Jack » Ordinary 85) Le corps étendu sur la chaussée préfigure le cadavre ; la jeune prostituée paraît plus désirable morte que vive. L'inconnu entreprend alors de la ramener chez elle, un lieu misérable situé dans un quartier mal famé, version new-yorkaise de Whitechapel, où sévissait l'éventreur. C'est un paquet sans vie que l'inconnu semble transporter sur les épaules, jusqu'au taudis où il la jette sur un lit. La saleté des lieux et l'aspect sordide de la situation contrastent avec Rose, le prénom de la jeune fille. Aux clichés de l'ivresse et de la prostitution, Jackson ajoute celui du fétichisme du tueur en série. Avant de passer à l'acte avec son couteau — le meurtre, obscène au sens étymologique du terme, se déroule pendant une ellipse — l'éventreur subtilise la photographie qu'il avait observée plus tôt. Son retour à la maison est banal, celui d'un mari qui rentre tard après une réunion et que son épouse ne peut soupçonner d'être un assassin sadique, détenteur d'un couteau extraordinaire: « It had a polished bone handle, and a long and incredibly sharp blade.» (« Jack » Ordinary 86) Avant de prendre un bain, il découpe la photographie de sa victime, pour placer son portrait avec celui de sa femme, en une juxtaposition insolite qui pourrait être, en un tout autre contexte, celui d'un montage sentimental montrant une mère et sa fille.

Le caractère funèbre d'une telle association entre la sexualité, le mariage et le crime existe également dans « Dæmon Lover », où, lors de sa recherche du fiancé disparu, l'héroïne s'entretient avec un fleuriste.

> « Thank you, » she said despondently, and started for the door, when the florist said, in a shrill, excited voice, «Wait! Wait just a minute, madam. » She turned and the florist, thinking again, and finally, « Chrysanthemums ? » He looked at her inquiringly.
> « Oh no », she said; her voice shook a little and she waited for a minute before she went on. « Not for an occasion like this, I'm sure». (« Dæmon Lover » Lottery 20)

En réalité, la célébration d'un mariage est bel et bien propice à la présence de chrysanthèmes ; qu'elles se fassent épouser ou non, les promises du Demon Lover doivent s'attendre à être enterrées, mortes ou vives.

Margaret, l'héroïne de « The Beautiful Stranger[32] » (Along), s'aperçoit que l'homme qu'elle est allée chercher à la gare avec ses deux enfants n'est pas son mari, mais un sosie. La violence de ses émotions est décuplée par l'éclosion d'un sentiment inconnu jusqu'alors, une attirance irrépressible envers un homme radicalement différent de celui qu'elle a épousé.

> Margaret was thinking, this is not the man who enjoyed to see me cry ; I need not be afraid […] For the rest of the day she was happy. There was a constant delight in the relief from her weight of fear and unhappiness, it was pure joy to know that there was no longer any residue of suspicion and hatred ; when she called him « John » she did so demurely, knowing that he participated in her secret amusement ; when he answered her civilly there was, she thought, an edge of laughter behind his words. (« The Beautiful Stranger » Along 61)

Il ne manque qu'un détail pour que le tableau soit parfait, l'olive ou l'oignon dans le martini du soir, après un dîner au cours duquel cette famille étrangement recomposée a partagé la nourriture dans l'hilarité, mais Margaret trouve la consolation dans un raisonnement logique : «…he is here only because I am here », she thought. » («Stranger » Along 60) L'absence d'olive, si anecdotique puisse-t-elle paraître, est ainsi largement compensée par la dépense érotique (« […] there was an odd illicit excitement in all of it; she was «entertaining» a man. (« Stranger » Along 60), et la connivence secrète. Le pacte est définitivement scellé lorsque l'étranger ne prétend plus même être John.

[32] Désormais « Stranger ».

> He had not bothered to master all of the past, then; he had learned enough (the name of the children, the location of the house, how she liked her cocktails) to get to her, and after that, it was not important, because either she would want him to stay, or she would, calling upon John, send him away again.
> […] « Someone told me today, » he said once, « that he had heard I was back from Boston, and I distinctly thought he said that he heard I was dead in Boston. » (« Stranger » Along 64)

La différence entre « être de retour de Boston » et « être mort à Boston » est de taille, mais cet imposteur supposé revient, mort et vif, semblable et autre, comme spectre, revenance d'un mari tout en paradoxe pour cette veuve non moins contradictoire: « […] now I will see him come every evening through the door and think, this is not my husband, and wait for him remembering that I am waiting for a stranger. » (« Stranger » Along 64) Le veuvage de Margaret, attesté dans le texte par un sentiment de solitude partagée avec Smalljohn, l'aîné des enfants, d'abord libération, puis romance insensée avec un Demon Lover en apparence aimable, ne peut trouver d'issue que dans la perte la plus absolue. Un aller-retour pour une course en ville, l'achat d'une figurine minuscule que le bel étranger avait autrefois aperçue dans une vitrine, parachève le travail de destruction mentale. En effet, Margaret, déposée non loin de chez elle par un chauffeur de taxi débonnaire, ne retrouve pas son chemin.

> The evening was very dark, and she could see only the houses going in rows, with more rows beyond them and more rows beyond that, and somewhere a house which was hers, with the beautiful stranger inside, and she lost out here. (« Stranger » Along 65)

Les rangées de maisons à l'infini, les cadeaux pour le Demon Lover, parmi lesquels cette toute petite créature ressemblant à un homme, de couleurs bleu, pourpre et or, doivent être replacés dans le contexte de la perte et du gain. Il convient également de se demander qui se trouve au volant du taxi, sans doute un serviteur ou une incarnation du Demon Lover, à présent tout aussi introuvable que la demeure qu'il a choisie. D'autre part, la confusion entre l'accueil et l'adieu observable au début de la nouvelle, due à une désorganisation dans le temps, Margaret étant arrivée à la gare trop tôt, est conforme aux tourments psychiques qu'endurent les héroïnes de Jackson.

> His [John Senior's] wife had an odd sense of time. Standing now on the platform with the baby in her arms and Smalljohn beside her, she could not for a minute remember clearly whether he was coming home, or whether they were yet standing here to say good-bye to him. (« Stranger » Along 58-59)

Dans cet espace-temps elliptique, la folie peut s'engouffrer, le Demon Lover arriver et partir dans un éclat de rire comme Jamie dans « Daemon ». Mort ou vivant, l'époux est une figure menaçante, ou lointaine et inconnue comme celui qu'une autre Margaret s'en va rejoindre, loin de sa famille, dans « Sister » (Ordinary). La nature de ce qui chante, sifflement de bouilloire (« It will sing for me like a copper whistling kettle » « Lovers Meeting » Ordinary 178) ou un air de Don Giovanni, reste à déterminer.

6. « My Uncle in the Garden », une autre version du mythe de Perséphone

Dans « My Uncle in the Garden[33] » (Ordinary), la maison des frères Duff évoque, en raison de son apparence enchanteresse, le séjour de bonnes fées ou d'autres créatures qu'affectionnent les enfants lecteurs de contes. Comme vêtue d'une robe de roses, elle forme une enclave heureuse avec son verger, son jardin, son potager. Ce paradis pastoral ne peut, à priori, être habité que par des êtres bienveillants, comme les deux oncles, appelés ainsi bien qu'il n'existe pas de liens familiaux à proprement parler.

« Uncle » est une des rares nouvelles dans lesquelles il se trouve des indications géographiques suffisantes pour placer l'action sur la carte, c'est-à-dire près de San Rafael. (« Uncle » Ordinary 227) Les détails fournis au tout début marquent le passage entre deux villes portant des noms de saints, San Francisco et San Rafael, auquel la lecture du récit donne par la suite un aspect sinistre, car les frères Duff n'ont en fin de compte rien qui renvoie à la sainteté.

> I do not think that there is any possibility that Uncle Peter and Uncle Oliver and the cats and the cottage will change or go away with time. Every year, when spring has irrevocably

[33] Désormais « Uncle ».

> asserted itself, I begin to wonder about Uncle Oliver and Uncle Peter, and every year I gather together the fruitcake and the oranges, the toys and the candied cherries, and take the ferry to Sausalito. They are as apt not to be there as San Rafael is apt to have moved to Florida. (« Uncle » Ordinary 230)

Le caractère atemporel des lieux est vérifié année après année par la visiteuse, toujours surprise de retrouver ses oncles, et leur maison inchangés.

Comme Perséphone, la narratrice revient avec le printemps rendre visite à l'ancien soupirant de sa grand-mère et au frère de ce dernier, les bras chargés d'offrandes dont la valeur propitiatoire doit être mesurée à l'aune des marchandages qui auront lieu entre Peter et le diable, selon ses dires. Le renouveau de la nature est un signe que l'offrande doit elle aussi être renouvelée, et si la narratrice n'est pas libérée des enfers pour retrouver sa mère éplorée, elle traverse les eaux pour faire un pèlerinage de trois jours auprès de deux hommes auquel elle est paradoxalement liée par une absence de mariage, souhaitée par sa grand-mère cinquante années plus tôt. En effet, en échange de son refus d'épouser Olivier, son chevalier servant, la grand-mère de la narratrice a volontiers accepté que les frères s'occupent de temps à autre de ses enfants, puis de ses petits-enfants.

> Neither Uncle Peter nor Uncle Oliver has ever tried to work at anything ; some farsighted relative left them a small mutual income, which, augmented by the presents of fruitcake[34] that they receive from the children whom they took to the zoo, keeps them excellently, with their several cats. (« Uncle » Ordinary 228)

Ainsi, le verger et le jardin potager dont disposent les frères leur permettent de se nourrir en partie ; le reste de leur subsistance est assuré par des mets enfantins que leur remettent régulièrement d'anciens protégés, qui à l'âge adulte, manifestent leur sens de la dette de cette manière.

Offrandes, dettes, échanges, tel est le substrat économique du récit que vient étayer le dispositif de troc qu'exige le caractère surnaturel d'un tiers qui hante des lieux finalement maléfiques. À l'enchantement des roses qui recouvrent la maison, on peut opposer la nature inquiétante de ses hôtes, ainsi que leur capacité à

[34] L'ambiguïté du vocable est à noter, dans un contexte où les apparences sont toujours à double fond.

s'affronter à propos de sujets en apparence anodins. Comme de coutume dans l'œuvre de Jackson, les crises sont causées principalement par le manquement à une règle sacrée.

> […]and one year Uncle Peter and Uncle Oliver quarrelled. That is the visit I remember most clearly ; the quarrel first made itself evident at the dinner table the evening of my arrival, and over the tomatoes, or rather the lack of them.
> « Don't we always have tomatoes ? » Uncle Oliver asked me angrily, indicating the table with the creamed beef on toast and the plain lettuce salad. « Don't we usually have tomatoes when you come ? » (« Uncle » Ordinary 230)

Parce que les choses ne sont pas comme elles devraient l'être, « always » étant l'adverbe de fréquence qui chez Jackson résonne de façon aussi sinistre que l'injonction « come along », les failles au sein des systèmes et des êtres commencent à fissurer leurs surfaces.

> « We would have had tomatoes this year, » Uncle Oliver said. […] « I notice nothing happened to the apples, » Uncle Oliver said pointedly. There was a long silence, and then Uncle Peter excused himself and left the table. Sandra Williamson followed him, and they went out into the garden. (« Uncle » Ordinary 231)

Les révélations qui suivent mettent à jour les pratiques nocturnes de l'oncle Peter, qui aux dires de son frère se livre à des danses rituelles dans le jardin, habillé de sa seule chemise de nuit et accompagné de sa chatte, qui danse elle aussi dans son sillage. Il se trouve également que le diable, du moins est-ce ainsi que l'appelle Oliver, serait venu déjeuner un jour, à l'invitation de Peter. Les propos tenus ne sont pas moins bizarres que la crédulité de la narratrice, qui s'enquiert bientôt des modalités du commerce avec le diable.

> « Are you sure it isn't a neighbour ? I said.
> « Quite sure, » Uncle Peter answered in surprise. « I have been consorting with the devil […] He comes down from the hill and stands on the other side of the fence. He came first some weeks ago, and Sandra Williamson saw him and came over to talk to him and I came over, too, and we talked to him […] He asked me what in the garden I would give him for tribute ; he said he would protect the fruit trees if I gave him

> something and I said he could have the tomato vine, because Oliver likes tomatoes least. » (« Uncle » Ordinary Day 232)

Certes, il peut sembler que ces histoires de tomates[35] et d'arbres fruitiers sont dénuées d'intérêt, mais la charge symbolique des sacrifices demandés est de première importance si on veut comprendre la folie dans laquelle les personnages trouvent un semblant d'équilibre. C'est un marché où chacun des frères essaie de combler les attentes de l'autre ; Peter sacrifie les plants de tomates, car il sait qu'il ne lui en coûtera pas trop (« because Oliver likes tomatoes least » « Uncle » Ordinary 233), tandis que ce dernier renonce à son gâteau favori, afin que son frère puisse conserver son pommier, producteur des pommes idéales pour la confection de son dessert préféré. De plus, il est précisé que les chats blancs, ces traces vivantes du passage de Mrs Duff dans la vie des frères, mangent volontiers des pommes, détail zoologique qui ajoute à la bizarrerie.

Dans « The Lottery » le sacrifice requis pour la pérennité du village est celui d'une vie humaine ; dans « My Uncle » il s'agit de tomates, de pommes et de cake aux fruits, l'échelle réduite à celle du monde des enfants qui s'échangent des billes de verre ou des cartes de collection. En réalité, les échanges effectués sont d'une nature tout autre ; il s'agit davantage de garantir la continuation d'un système perverti par des appétits inavouables.

Le troc s'effectue de nuit, comme il se doit ; la narratrice observe de sa fenêtre le ballet nocturne de l'oncle Peter et de Sandra Williamson. Au petit matin, les frères Duff peuvent s'enorgueillir du succès de leur transaction.

> The next morning I woke very early and went into the garden before Peter and Oliver were awake. There was no sign of the fruitcake near the fence, but the white cats were walking about, stretching in the morning and unafraid. When I came in to breakfast there were tomatoes on the table, ripe and red and sitting on a green plate, with Uncle Oliver crowing over them.
> « See, how pretty, » he said. « Pretty tomatoes. A little boy brought them. » (« Uncle » Ordinary 233)

[35] C'est un détail singulier dans l'œuvre de Jackson que la valeur négative qui est attribuée à ce fruit botanique. Dans Haunting la femme mystérieuse que bouscule Eleanor au début du roman avait dans son sac à provision des tomates en tranche. Dans « Evil », Adela Strangeworth achète à Mr. Lewis, l'épicier à qui elle vient d'envoyer une lettre anonyme, une tomate. (« […] so she only said, 'And a can of cat food and, I think, a tomato.' » (« Evil » Ordinary 465)

Les diverses combinaisons déjà existantes se trouvent enrichies d'éléments et de connotations qui compliquent l'interprétation. La nature véritable du commerce que l'oncle Peter entretient avec la figure diabolique est d'autant plus ambiguë qu'elle mêle l'enfance et l'obscurité, l'innocence et les indicibles échanges. La narratrice ne rapporte que ce que lui affirment les frères Duff ; son témoignage visuel semble placer Peter — l'oncle du titre — sur les lieux du crime, pour ainsi dire, puisqu'elle a pu distinguer une forme blanche et la chatte Sandra Williamson danser de nuit dans le jardin. Le récit laisse au lecteur le soin de combler les lacunes, sans jamais fournir d'indices suffisamment solides pour mettre un terme au mouvement qui le fait hésiter entre deux interprétations. La nouvelle oscille entre le récit merveilleux— figure mystérieuse qui descend des collines, ambassade d'un garçonnet, danses nocturnes avec chat, jardin enchanté, univers enfantin tout de friandises et de petites joies —et le conte d'horreur.

> « Perhaps soon we will go to the city for a visit, » Peter said to me […] Next to the death of Mrs Duff, it was their favorite mutual whimsy, and mention of it meant that everything was friendly again between them.
> And Oliver took up the conversation from there :
> « I remember so clearly the morning she died, » he said to me. « Mrs Duff, in the house here, and so pleasant a morning. And all the white cats one after the other going over the fence and away».
> « It was over a week before they came back at all, » Uncle Peter added, « and then, just over the fence one after the other, with never an explanation.
> « She had pretty names for them all, » Uncle Oliver said. («Uncle» Ordinary 236)

Le réseau que tisse l'adjectif joli (« pretty ») entre la maison (« pretty house »), les noms des chats qu'Oliver a oublié à l'exception de Rosebud[36], (« pretty names »), les tomates très rouges et mûres, (« pretty tomatoes »), apportées par un petit garçon

[36] Dans Citizen Kane d'Orson Welles (1941), le nom de Rosebud que murmure le magnat mourant sur son lit mort, est l'énigme centrale dans le gigantesque puzzle dans lequel le spectateur est invité à trouver un fil directeur. La fin du film dévoile l'objet, véritable souvenir incarné, porteur du nom mystérieux, oublié dans les décombres de Xanadu, le palais de Charles Kane. La disproportion entre l'ampleur que prend le mystère autour de Rosebud et la réalité, cette scène de neige de l'enfance, laisse supposer qu'il est peut-être inutile de vouloir résoudre toutes les énigmes. Le rôle de ce nom dans la nouvelle de Jackson est double, il marque l'emplacement de l'oubli tout en occultant sa source. Signifie-t-il qu'il y a là quelque chose à découvrir, ou le contraire ?

dont on ne sait pas s'il était joli lui aussi, ainsi que la mort de la seule femme qui a séparé les frères célibataires, laisse supposer l'existence d'un tout autre récit. La fuite des chats blancs au delà de la barrière, puis leur retour par le même chemin, est le signe qu'une forme d'innocence a été rompue, que les efforts de Mrs Duff pour établir l'oncle Oliver dans un coin de paradis ont été vains. On peut se demander où se trouvait Peter à ce moment-là, et quel rôle il a pu jouer. Le couple gémellaire qu'il forme avec son frère ne peut souffrir qu'un tiers autre qu'un visiteur chargé de présents et, bien entendu la chatte Sandra Williamson, viennent s'immiscer.

> « They [the white cats] should all have little leather collars with their names on. You could name them, Oliver, and I would make each one a little leather collar with its name on. » Uncle Peter stroked Sandra Williamson 's head.[37] « All with little leather collars, » he said. (« Uncle» Ordinary 228)

Bien qu'il soit difficile de prouver lequel des frères est responsable de la mort de Mrs Duff, les failles dans le récit laissent supposer que Peter est le double maléfique d'Oliver. Il est possible également que l'Eden instauré par Mrs Duff, loin de San Francisco où résidaient ensemble les deux frères, ne pouvait durer sans l'expulsion d'Eve, sans qu'elle doive mourir. De plus, la narratrice reste imprécise quand il s'agit d'établir le moment où la chatte grise a fait son apparition, mais l'on peut se demander si elle n'est pas l'incarnation de la défunte dont elle porte le prénom et le nom de jeune fille. Peter est le maître de maison, et Mrs Duff, transformée en chat après son mystérieux décès, est l'accessoire classique du diable et de ses serviteurs.

> But ever since then, when I go back each spring, I take oranges, the fruitcakes, and three toys, and three boxes of candid cherries, and Oliver puts them away, some to be given out to himself and Peter in less exciting times, and some to be doled out carefully and exactly over the back fence at the foot of the garden. (« My Uncle » Ordinary 234)

Le rôle de la narratrice reste obscur. La périodicité de ses visites, son apparente acceptation des événements surnaturels dans la vie des frères Duff et des transactions à des fins indécidables, lui prête un rôle inquiétant. Le printemps ne serait pas le moment du retour à la surface de la terre mais plutôt celui d'une plongée aux enfers.

[37] La chatte porte le prénom et le nom de jeune fille de la défunte Mrs. Duff.

Le mythe de Perséphone est malmené plus encore, car l'insistance sur la luxuriance de la nature autour de la maison des frères Duff laisse à penser que ce lieu est hanté par un mal inexorable et d'une sinistre fertilité. L'énigme que suggère le nom de Rosebud ouvre d'autres labyrinthes dans lesquelles se perdre.

7. L'imprononçable nom du Demon Lover : «Yes, fa —»

> The demon is the first of all the woman's familiar, the source of her ambiguous holiness, but it is also the popular- and demonic- imagination that endowed her with his holiness in defiance of three cherished Victorian institutions: the family, the patriarchal state, and God the father[38].

L'être polymorphe qu'est le Demon Lover, rétif à toute tentative de portraiture, n'en surgit pas moins des tréfonds d'un monde familier ; il coïncide avec l'enfance. Pour Phyllis (« Lovers Meeting » Ordinary), c'est une première syllabe qui affleure, une apocope de l'inconscient soudain ranimé. Au chauffeur de taxi qui l'appelle, elle obéit tout naturellement.

> […] and [she] saw almost without surprise that the taxi driver, sitting in his car at the corner was gesturing to her and calling, « Lady, lady. »
> « Yes, » she whispered. «Yes, certainly. » Her lips formed the syllables carefully, consciously. She bent from the waist, stiffly. And looked at him. A familiar face, she thought. «Yes, fa—» Then she touched the cab's cold metal and the face changed. (« Lovers Meeting » Ordinary 176)

Cette syllabe initiale que les mots « familiar » et « father » ont en partage dans la langue anglaise permet à l'héroïne de prendre tout d'abord appui dans un univers dont les repères échappent à sa compréhension. La brusque mue du visage en un autre, provoquée par le contact glacial d'un véhicule fantastique et sépulcral, le taxi, n'est que la partie émergente des résurgences du passé. Ces signes de ponctuation de l'absence, ces ellipses, ces espaces blancs creusés à même la page, sont d'autant plus précieux que Jackson n'en fait usage qu'avec parcimonie. L'ablation de la dernière syllabe laisse Phyllis bouche bée, comme interdite de parole ; dans « Tooth »

[38] Nina Auerbach, Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth, Cambridge Mass, Harvard University Pres, 1982, p. 1.

(Ordinary), l'extraction de la dent malade emplit la bouche de sang, indice d'une blessure.

L'aposiopèse correspond au silence de ce qui ne peut ni ne doit être audible. Ainsi, mots et énoncés sont-ils susceptibles de subir les mêmes coupes claires qu'impose le trauma au psychisme, qui procède alors à un travail de complétion. Merricat, dans Castle, ne saurait entendre les mots, ou même les tournures par euphémisme désignant l'institution particulière où la destinait son père, avant qu'elle ne remédie à la situation grâce au meurtre ; l'asile de fous, l'hôpital psychiatrique, ne peuvent être figurés que par un trou laissé dans la trame narrative: « — do with Mary Katherine? « (Castle 446), ou bien encore « —must be done about her, » [Charles] was saying, « things simply cannot continue like this. » (Castle 511)

La punition n'est que la répétition et le prélude au terrifiant exil, auquel Merricat se sent à nouveau dangereusement promise ; l'équivalence est puérile qui met en miroir l'envoi au lit, la privation de nourriture, et la suite probable mais passée sous silence, la menace de la mise en institution : « Punish me ? You mean send me to bed without my dinner ? » (Castle 506) Afin de parer les assauts donnés à une réalité construite de toutes pièces dans son esprit, Merricat identifie tout d'abord la nature du péril qu'incarne Charles.

> « It's my fault, all of it », Constance said. I thought she was going to cry. It was unthinkable for Constance to cry again after all these years, but I was held tight, I was chilled, and I could not move to go over to her.
> « You are evil, » I said to Charles. « You are a ghost and and a demon. »
> « What the hell? » Charles said. (Castle 506)

Le retour du danger, ainsi que celui des larmes de Constance, représenté par un fantôme malveillant qui exige une obéissance quasi filiale, exige une réécriture de la réalité. Pour Julian, ce jeune "bâtard", cet indésirable neveu, dans tous les sens du terme, doit entendre la vérité, Mary Katherine est morte: « She did not survive the loss of her family […]» (Castle 507) Le Demon Lover se voit ainsi précipité dans un monde où il est confronté au spectre de celle qui le prend pour un revenant, une situation comique dans laquelle un personnage normalement terrifiant est ridiculisé par un vieil homme retombé en enfance, et l'expression («what the hell») réduite à un stéréotype vide de sens. Charles, le contempteur des contes que Merricat et Julian

élaborent pour asseoir la réalité dont ils ont besoin, ne résiste pas à leur force créatrice. La scène a d'ailleurs lieu un jeudi, le jour de la toute-puissance et des comptes à régler : « Thursday was my most powerful day. It was the right day to settle with Charles. » (Castle 501) Elle précède l'incendie que Merricat provoque afin de se débarrasser définitivement de l'intrus, mais avant d'utiliser cette méthode radicale, la narratrice de Castle a recours aux artifices d'une mémoire imaginaire. L'anticipation de la catastrophe à venir, la mise en institution, est l'occasion d'un retour en arrière et de la réécriture de la dernière conversation parentale, à l'écoute des fantômes : « Slowly I began to listen to them talking. ' — to buy a book for Mary Katherine. Lucy, should not Mary Katherine have a new book?'» (Castle 510) L'éradication des mots impossibles à entendre — faire interner Merricat — laisse place au récit fictif que le cadeau d'un livre semble garantir ; le tiret ouvre les portes d'une scène reconstruite en son entier dans le pavillon d'été, lieu pourtant détestable où même Jonas refuse de se rendre : « I had not been near the summerhouse for six years, but Charles had blackened the world and only the summerhouse would do.» (Castle 509) La scène spectrale que Merricat met en place est non seulement l'assurance qu'elle ne devra plus jamais subir de punition d'aucune sorte, mais également promesse que ses caprices, fussent-ils de nature alimentaire, seront des ordres auxquels l'entourage se soumettra sans rechigner.

> « Mary Katherine should have anything she wants, my dear. Our most loved daughter must have anything she likes. »
> […]
> « Our beloved, our dearest Mary Katherine must be guarded and cherished. Thomas, give your sister your dinner; she would like more to eat. »
> «Dorothy — Julian. Rise when our beloved daughter rises.»
> «Bow all your heads to our adored Mary Katherine.» (Castle 510)

Le pouvoir destructeur du Demon Lover est réduit à néant grâce à la réécriture par la fille du discours paternel, que l'arrivée soudaine de Charles, substitution à la fois bien trop charnelle et impersonnelle (« There's one outside. » Castle 472), menace de faire entendre à nouveau.

La hantise du père, qu'elle s'exprime en lettres capitales dans Sundial, en notes de bas de page dans les lettres d'Arnold Waite dans Hangsaman (121), ou bien

encore sous forme de signatures dans le sang dans Haunting, est un thème récurrent dans l'œuvre.

Le père despotique de Castle présente lui aussi des caractéristiques susceptibles de provoquer des sentiments ambivalents ; bien que soucieux de sa personne et enclin à la coquetterie, il n'en était pas moins un peu sale (« He was a man very fond of his person, » Uncle Julian said. « Given to adorning himself, and not overly clean. » (Castle 493)

Dans Hangsaman, Arnold Waite n'hésite pas à entraîner sa fille sur des terrains troubles, et semblable au Dieu de la Bible, exige une fidélité absolue.

> « Later
> Natalie, I wrote this much last night and would not for the world deprive you of my paternal effusions, particularly since I can see that in spite of my heavy manner, very much, I believe, in the style of an Old-Testament God, I was trying to say something very real, which I must have supposed last night you were old enough to hear. « (Hangsaman 121)

La bibliothèque paternelle comporte de nombreux volumes consacrés à la démonologie. (Hangsaman14) Ainsi, Arnold Waite est un amalgame de mari jaloux, de père, et de Demon Lover que l'on ne quitte qu'à ses propres dépens « If you abandon me, you lose yourself. » (Hangsaman 122) Les filles sont la chair et le sang de leurs pères, l'incarnation d'une signature comme dans Haunting.

> 'Daughter : sacred pacts are signed, and I have here taken from my own wrist the vital fluid with which I bind you. Live virtuously, be meek, have faith in thy Redeemer, and in me, thy father, and I swear to thee that we will be joined together hereafter in unending bliss […] Thy everloving father, in this world and the next, author of thy being and guardian of thy virtue; in meekest love, Hugh Crain.' (Haunting 363)

Le père en tant que Demon Lover accapare sa proie pour l'éternité, un espace-temps dont les frontières se confondent avec les corps et les psychismes, une blessure. L'emprise paternelle, qu'elle s'exerce depuis l'au-delà ou depuis le moment présent, est de nature jalouse ; le père protège la vertu morale et l'intégrité physique de sa fille à la condition qu'elle se livre tout entière à lui. Composé de fragments disparates découpés sauvagement dans des livres d'art (« Think of the books Hugh

Crain hacked apart to make this.» Haunting 361), l'énorme manuscrit de Hugh Crain exprime son ardeur fanatique, avec des dessins de Goya, de Blake, des illustrations de Foxe, mais aussi ses propres œuvres, comme son allégorie de la luxure.

> « Here is lust, » Luke said. « Was ever woman in this humour wooed? »
> « Good heavens, » said the doctor. « Good heavens. »
> « He must have drawn it himself, » Luke said.
> « For a child? » The doctor was outraged. (Haunting 363 Italiques originales)

La référence à Richard III souligne la vilenie du personnage, qui signe ce pacte d'amour horrifique dans son propre sang, sorte de cordon ombilical scripturaire dénaturant ainsi les liens entre l'enfant et son géniteur. Le père tout-puissant se substitue également à la matrice, et comme Hill House, la maison qu'il a fait bâtir, donne la mort. Haunting, mais aussi Sundial, sondent les profondeurs de cette éternité qu'est l'amour filial selon Crain et Halloran. Leurs travaux, leurs œuvres accomplis en principe dans la pureté du sentiment paternel (« What a labour of love it is […]» Haunting 362) sont en réalité des geôles, des équivalents architecturaux de leur despotisme affectif. La damnation éternelle dont Crain prétend vouloir préserver sa fille Sophia, et le salut selon Michael Halloran, sont autant de sentences qui figent les êtres. L'œuvre en marbre que Montague et ses invités découvrent dans un des nombreux salons de Hill House représente ce processus de calcification monstrueux : « […] huge and grotesque and somehow whitely naked. » Haunting 317)

D'abord interloqués, les visiteurs proposent plusieurs interprétations : pour Montague, c'est Vénus surgissant des flots, pour Luke, c'est Saint-François d'Assise et les lépreux, Eleanor semble discerner un dragon, mais Theodora avance l'hypothèse qu'il s'agit d'une allégorie de la famille Crain et de sa fin tragique. La fonction de cette masse de marbre, selon les recherches initiales de Montague sur l'histoire de Hill House, était de stabiliser les fondations de la maison.

> « I'd hate to think it might fall on us, » Eleanor said. « Since the house is so unbalanced, Doctor, isn't there some chance of that? »
> « I have read that the statue was carefully, and at great expense, constructed to offset the uncertainty of the floor on

> which it stands. It was put in, at any rate, when the house was built, and it has not fallen yet. It is possible, you know, that Hugh Crain admired it, even found it lovely. » (Haunting 318)

Représentation hors normes de ce qui est difficilement représentable, ou du moins reconnaissable, l'œuvre en marbre fait aussi fonction de mausolée, ce qui censé stabiliser, prévenir l'effondrement l'encrypte également pour l'éternité. Signature dans le sang ou écriture marmoréenne, le legs paternel pétrifie sa proie. Une remarque désinvolte de Montague permet d'établir un lien avec le mythe de Don Juan. À Theodora qui se propose de danser avec la figure en marbre de Hugh Crain, l'anthropologue enjoint la prudence : « Don't let him tread on your toes […] Remember what happened to Don Juan. » (Haunting 318)

La figure du Commandeur apparaît en filigrane, ainsi que la promesse du châtiment inhérent à toute forme d'hubris. Ce qui paraissait confusément sale chez son frère John Blackwood aux yeux de l'oncle Julian dans Castle est ouvertement identifié comme répugnant dans Haunting.

Le Demon Lover se voit décrit sous les traits d'un père dénaturé, qui en lieu et place de berceuse recouvre le corps de l'enfant de mots qu'il crache littéralement, montrant une fois encore sa propension à répandre un fluide corporel inapproprié. Au lait maternel que ne goûtera jamais Sophia, sa mère ayant péri accidentellement à son arrivée même à Hill House, Crain substitue de la salive et du sang.

Dans « The Story We Used to Tell[39] » (Ordinary), un vieillard repoussant incarne la malédiction d'une telle possession contre nature. Katherine, la narratrice, séjourne chez son amie Y[40], endeuillée par la mort récente de son mari. L'étrange récit (« This is the story that Y and I used to tell, used to tell in the quiet of the night […] » « Story » Ordinary 219) se referme sur lui-même après une expérience hallucinatoire. Emprisonnées dans un tableau sous verre qui représente la maison ancestrale du défunt mari, I et Y se retrouvent aux prises avec les fantômes du grand-père mort fou, et d'une vieillarde. Soir après soir, le couple infernal organise un bal, et les deux jeunes femmes sont contraintes de danser chacune à son tour avec l'affreux vieil homme, tandis que la « vieille bique » marque la mesure.

[39] Désormais « Story ».
[40] Cette initiale, toujours opposée au « I » de la narratrice, doit être vue comme le clivage entre les personnages, à l'intérieur même de chacune des deux amies, entre la demeure réelle et celle qui est représentée dans le tableau. Nous étudions la sémantique de ces lettres dans un chapitre ultérieur.

L'atmosphère du tableau, gêole de verre, est celle d'un caveau familial, où les corps sont froids au toucher, mais aussi celle d'un asile de fous.

> «Why is she [the old crone] here? I said finally. Y shook her head. «It's not as if though she were not already dead, » I began, and finished weakly — « probably…»
> And that night, while the old man prepared the room for the ball, Y asked him who the woman was. And, «One of your aunts, my dear, » he chuckled, pinching Y's cheek, and, « And I never saw a prettier girl, at that. » He shook his head sadly. « She's aged a good deal since we've lived here, though. Not so pretty nowadays, are you, old hag! » he screamed suddenly, and ran over to the old woman to give her a shove that sent her rocking back and forth, giggling wildly and nodding her head. (« Story » Ordinary 224)

Les relations entre les deux habitants du tableau ne manquent pas d'évoquer celles du couple des grands-parents Smallweed, dont Dickens fait usage à des fins comiques dans Bleak House[41]. La vieille épouse, tombée dans un état de démence sénile, est sans cesse conspuée et malmenée par son mari, un usurier redoutable ; la décrépitude physique des personnages reflète l'abjection morale qu'ils incarnent, mais renforce aussi la drôlerie des scènes où les insultes disputent la vedette aux coups assénés.

Dans « Story », l'alliance des effets comiques et de l'horreur culmine avec le meurtre sauvage des deux vieillards, que les jeunes femmes étouffent dans leur sommeil avant de les pendre dans la forêt située derrière le « château », et leur attente d'être libérées de leur prison maléfique, hors des frontières du temps. Leurs espoirs renaissent toutefois, lorsqu'elles s'aperçoivent que les déménageurs, qui ont vidé la chambre ainsi que le reste de la demeure, ont omis de décrocher le tableau. La figure du Demon Lover, dépeinte sous les traits du repoussant grand-père — par mariage, cette précision est donnée à deux reprises — se dédouble de façon inattendue, car John, le notaire de la famille, tombe dans le piège du tableau infernal lorsqu'il en brise la surface de verre pour délivrer les prisonnières.

> Even before the light was upon us, we were racing down the road to him, to the glass he must break. I remember falling

[41] Charles Dickens, Bleak House (1853), ed. by Stephen Gill, Oxford, Oxford University Press, World's Classics Paperbacks, 1996.

> once, and stumbling to my feet to run on, with blood on my face and hands, crying out to John, and I believe now that it was during that moment wasted in getting to my feet that I knew exactly, because I heard Y's voice calling, « Come, John, come on, John, come on ! » And I knew I was screaming, too, and shrieking at the top of my lungs.
> And John was sitting up in the bed, and screaming, too, and he put up his foot and kicked at the glass and broke it — at last. (« Story » Ordinary 226)

Le sort de John, otage échangé contre « I » et « Y », semble annuler, en raison de l'épouvantable incarcération qui est désormais la sienne, la vilénie du grand-père. Le meurtre du Demon Lover qui souhaitait valser tous les soirs avec la jeune veuve de son petit-fils, annonce la revanche des victimes, qui n'hésitent pas à sacrifier leur sauveur et à le condamner pour l'éternité : « And this is how we tell it […] while we wait in the secret of the night, and John runs constantly about the house, screaming and beating the walls. » (« Story » Ordinary 226) Cet antre secret dans la nuit, recoin de la folie, offre également un espace narratif où se réfugier afin de contrer les manœuvres du Demon Lover.

D'autres nouvelles font figurer le diable, ou son équivalent, de manière indiscutable, comme « The Rock » (Along) où une jeune femme est contrainte d'accepter un pacte faustien afin de sauver la vie de son frère souffrant, ou « The Smoking Room », où l'on voit une jeune étudiante se jouer d'un diable analphabète, ou encore « Devil of a Tale » (Ordinary) où le fils du diable est confronté à son père.

Dans « The Rock, » Paula Ellison, son frère, et sa belle-sœur, Virginia, embarquent pour une île dont la première vision évoque immédiatement le tableau de Böklin : « What is that picture, » Charles asked. « You know the one. » (« The Rock » Along 113 Italiques originales) Les auspices sinistres de cette traversée, avec un jeune homme en ciré au gouvernail, version contemporaine et rajeunie de Charon, se voient confirmées par la présence sur les lieux d'un homme dont le regard semble de la même couleur et de la même texture que le roc dont la pension de famille, ainsi que le reste de l'île est constitué. Paula, hypnotisée par ce personnage qu'il lui paraît de prime abord reconnaître comme si elle le connaissait depuis toujours, bien que son nom lui soit inconnu, doit peu à peu renoncer à tout espoir de regagner le continent. L'homme, dont la petite taille ne diminue en rien l'emprise qu'il exerce sur sa victime, persuade Paula de s'offrir en sacrifice à la place de Virginia afin de

préserver la vie de son frère encore convalescent. Paula est ainsi condamnée à passer le reste de son existence aux côtés de Johnson, avatar du dieu romain Dis.

Épousailles sacrificielles, tribut, ce que réclame le Demon Lover est exorbitant ; seuls la mythologie, le conte et la folie permettent d'en circonscrire l'abomination.

8. Le Demon Lover comme v(i)oleur

On peut entendre de manière différente le prénom de Robin, l'amant de la mère d'Elizabeth dans Nest, tour à tour oiseau, rappel du motif du nid et des œufs qu'il contient, ravisseur, voleur, et violeur, générateur de folie. Sa présence auprès de la mère jalousement aimée, d'abord perçue comme indésirable, devient rapidement une menace pour l'intégrité physique et mentale de la fillette, qui, déjà mise à mal par une figure maternelle instable, se retranche alors dans un monde intérieur propice à réconcilier les oppositions les plus éprouvantes. En effet, lorsque des années plus tard une des personnalités d'Elizabeth, Betsy, répertoriée dans la nomenclature du Dr Wright comme R3, s'enfuit à New York afin de retrouver sa mère, dont elle ne se souvient plus qu'elle est morte depuis plusieurs années déjà, les différents fragments qui composaient l'univers de l'enfant viennent se conjuguer avec ce que le moment présent propose comme échappatoire. La confusion entre les pronoms personnels sujets que provoque l'amour maternel, désorganisé par l'intrusion de Robin, fabrique une sorte de corps-psyché unique, d'où la fillette, puis la jeune femme, ne peuvent s'extraire : « 'Besty is my darling,' my mother used to say, and I used to say 'Elizabeth is my darling,' and I used to say, 'Elizabeth likes Robin best.' » (Nest 100)

À bord de l'autocar en route vers New York, Betsy vit à nouveau ce que ses souvenirs lui rapportent du passé, expériences traumatiques aussi dispersées que les coquillages que sa mère l'avait sommée de ramasser afin de l'éloigner et de pouvoir se livrer à son amant sur la plage.

> Robin and my mother and Betsy ate the hard-boiled eggs and the peanut butter sandwiches […] and everyone lay down on the beach in the sun. Then my mother said, « Betsy, my nuisance, go down Along the beach and collect seventy-three

> shells all the prettiest you can find, and we will be sirens and make them into a crown for our Robin. (Nest 103)

L'invitation à s'éloigner conduit l'enfant à composer le palimpseste qu'elle examinera des années plus tard, constitué d'« yeux de marins noyés » (Nest 103), de joyaux, de sable et d'algues, demeure marine et minérale où attendre avant de s'en retourner auprès de sa mère, pour entendre ces propos qui lui glacent les sangs : « […] and she heard Robin saying, 'Leave the damn kid with Morgen next time.' » (Nest 104)

Le voyage vers New York, retour vers les années où l'enfant était la proie d'Elizabeth et de Robin, est une manière de débusquer l'ennemi tout en le contenant à l'intérieur de soi, de reconstituer le passé comme un immense corps démembré dont chaque morceau doit être replacé à l'endroit d'où il fut arraché. Le Demon Lover, celui de la mère comme celui de l'enfant, réveille en sursaut la personne composée de Betsy (R3), d'Elizabeth (R1, mais aussi la mère), et de Lizzie (le sobriquet de la mère) : « It's Robin, she thought, Robin nearly woke up Lizzie. » (Nest 100) L'intrus onirique est sommé de se préparer à être châtié.

> She [Betsy, R3] sat back and looked out the window ; I don't even know where Robin is, anymore, she thought, and he wouldn't remember me any more than anyone else, even if he saw me Robin would think I was someone he didn't know at all, and if my mother knew about him he'd be sorry. (Nest 100)

L'évocation de la mère implique la résurgence de l'amant, l'ennemi de l'enfant à circonscrire, à enfermer à double tour, comme indique la répétition de la syllabe « in » : « So keep Robin in, because he was bad and nasty. » (Nest 101) La détestation entre les rivaux paraît mutuelle, mais repose en réalité sur la l'équilibre précaire entre des affects contraires et contradictoires. Tout d'abord, Robin avoue ses sentiments sans ambages («Get rid of the little pest. Leave her with Morgen […] I hate that child. » Nest 112), sans provoquer la réaction maternelle que l'enfant attendait : «And had my mother said « But she's my Betsy ; I love her » ; — had her mother said that ? Had she ? « (Nest 112) La question en suspens laisse la voie libre à toutes les suppositions, y compris les plus délicates à formuler, comme celle de l'absence d'amour maternel. La situation affective est toutefois bien plus inextricable, car l'enfant est tout autant la rivale de sa mère qu'elle l'est de Robin ;

aux tirets et aux points d'interrogation succèdent des parenthèses, elles aussi signes de ponctuation psychique.

> («You're a silly baby, » her mother said.
> « But I want Robin to call me Lisbeth too. Because whatever he calls you he's got to call me. »
> « Betsy, » said Robin, laughing, « Betsy, Betsy, Betsy. »)
> (Nest 112)

La confusion entre les diminutifs est accentuée par le caractère interchangeable entre « you » et « me », la mère et l'enfant ne faisant plus qu'une lorsqu'il s'agit de répondre à l'appel du Demon Lover.

D'autre part, les diverses déclarations de Morgen laissent entendre qu'il se passait des choses inappropriées au sein de ce triangle ; la carence maternelle est une fois encore pointée du doigt : « That was entirely her mother's fault, keeping a child around the two of them all the time, letting her see and hear things she shouldn't, until she got herself in real trouble. » (Nest 258) La nature de ces ennuis n'est jamais dévoilée en tant que telle, mais l'acuité des sentiments de crainte et de dégoût demeure intacte dans l'inconscient d'Elizabeth-Betsy, comme le confirme la spontanéité de sa réaction lors du curieux épisode du sandwich de boue.

> [Morgen] sat, staring for a minute, and then began frantically brushing the bite of sandwich from her mouth, choking and making frightful sounds of disgust.
> « What is it? » Betsy half-rose, backing away. « Robin ?»
> (Nest 229)

Le nom de Robin surgit de la boue, celle-là même que Morgen associe au souvenir de sa sœur et de son destin de femme de mauvaise vie : « She was a lovely girl, my sister Elizabeth, but mud up to the neck. » (Nest 17) Un peu plus tôt dans le roman, lors de son escapade new-yorkaise, Betsy emprunte des chemins détournés pour accuser rétrospectivement les personnes responsables de ce qui n'est jamais nommé.

> « Aunt Morgen says to make the child stop fawning on Robin all the time. Aunt Morgen says the child is too old to scramble around with Robin like that. Aunt Morgen says the child knows more than is good for her. » (Nest 119)

Dans ce contexte, Robin est montré sous des traits passifs, et l'enfant comme l'agent ambigu de sa propre perte, mais sa parenté avec le Demon Lover axiomatique, est clairement énoncée lorsque dans un hôtel new-yorkais une hôtesse mène Betsy à la chambre nuptiale, à la porte rose, pour y retrouver Mr. Harris : « Good evening, Betsy, » said Robin, grinning hideously from across the room. » (Nest 140) Lors de la course-poursuite qui s'en suit, quelqu'un crie au voleur, et Betsy, tout autant occupée à échapper à son assaillant qu'à le retrouver.

> […] and beside her she heard him laughing as she hurried and she put up her arms to hide her face and ran and nearly stumbled on the low low [sic] step which went up and down […] « Robin, » she said, « Robin, call me Lisbeth, Lisbeth, call me Lisbeth, Robin darling, call me Lisbeth. » And fell, and fell, and could not be caught, and fell. (Nest 140-141)

La bivalence du Demon Lover se retrouve également dans le personnage du Dr. Wright, thérapeute et pharmakon, mais aussi chevalier servant et démon (Nest 65) : à la fois délicat et hypocrite, Wright incarne également son personnage antonyme, Dr Wrong. Le médecin avoue souvent plus qu'il ne pense, au détour d'expressions châtiées qui dévoile les pans obscurs de son désir.

Son vocabulaire parfois carnassier (« I can remember joking with my late wife about a patient a doctor could put his teeth into [...] » Nest 37) associe les images du veuvage, et par association d'idées, à un homme dangereux susceptible d'avoir supprimé son épouse. Il ne résiste parfois pas au charme de Beth, la seconde personnalité d'Elizabeth, ainsi qu'en témoigne cette transcription d'entretien :

> B. (smiling wistfully) She [my mother] was a lovely lady.
> W. Much like yourself? (Nest 74)

De même que Morgen le rend fou en raison de son décor excentrique, les personae les plus éprouvantes d'Elizabeth le conduisent à perdre le pouvoir qu'il aime exercer grâce à son langage médical et littéraire. Aucune « tirade » ne peut à présent tenir à distance sa patiente : « I might as well have shouted my tirade to an empty office as to Beth, who was as little able to understand me as if I had been babbling Greek […] » Nest 164) Hypnotiseur hypnotisé, médecin aliéniste contaminé par la folie de sa patiente, Wright, avant d'être finalement conquis par Morgen, est

dépeint par cette dernière comme une, une créature hétéroclite, entre le vampire griffu, le satyre et le bouffon.

> « Surely when you question me you mistake; surely there are those who bow lovingly to your words and your sharp looks and your little touchings […] You are not half a man, clown, and not worth of my presence ! » (Nest 207)

Morgen, de même que Betsy (la simiesque et espiègle R3) et Bess (l'arrogante R4), remet en cause l'autorité médicale et masculine de Wright, et ouvre une brèche par laquelle le médecin va procéder à sa propre mise en accusation. Les contiguïtés inquiétantes que Shoshana Felman décèle dans le texte de James, The Turn of the Screw, apportent un point de vue particulièrement intéressant dans ce contexte :

> De même que le détective se découvre, à la fin, criminel, on peut dire qu'en la gouvernante, de la même façon, par la mort de Miles, le médecin s'avère être lui-même le malade, l'analyste s'avère être l'analysant [42].

Wright, victime de son hubris, reconnaît les péchés auxquels sa vertu thérapeutique l'a mené.

> We are all measured, good or evil, by the wrong we do to others ; I had made a monster and turned it loose upon the world and – since recognition is, after all, the cruelest pain- had seen it clearly and with understanding ; Elizabeth R. was gone ; I had corrupted her beyond redemption and in the cool eyes which now belonged entirely to Bess I read my own vanity and my own arrogance. I reveal myself, then, at last : I am a villain, for I created wantonly, and a blackguard, for I destroyed without compassion ; I have no excuse. (Nest 210)

Cet émule inattendu du Dr. Frankenstein, dont il porte le même prénom, Victor, a créé un monstre, qu'il craint en dépit de son attirance pour une de ses facettes, Beth (R2), parce qu'elle correspond point par point à la proie idéale dont raffolent les barbons et les jeunes scélérats des romans gothiques.

9. Un être à tous les temps

[42] Shoshana Felmann, La folie et la chose littéraire, Paris, Le Seuil, Collection « Pierres Vives », p. 317.

Charles Blackwood, le nuisible cousin de Castle, incarne à lui seul plusieurs facettes du Demon Lover ; comme Robin, il est à la fois un rival amoureux et un séducteur. Ses desseins financiers le rapprochent également de Welbeck, le faussaire et voleur démoniaque de Arthur Mervyn ; Or, Memoirs of the year 1793, de Charles Brockden Brown[43], responsable d'innombrables forfaits, dont certains sont d'ordre sexuel, dont d'innocentes femmes sont les victimes. Afin de mener à bien ses détournements de fonds et ses manœuvres de séduction, Welbeck manipule les êtres comme autant de pions sur un échiquier. Pour mener à bien ses stratagèmes, Charles Blackwood, dont le nom de famille n'est pas seulement identique à celui d'un père redoutable, mais évoque les bois ténébreux où rôdent les prédateurs. Dans Castle, les stratagèmes de séduction et l'avidité de Charles sont traités de façons comiques, car le Demon Lover, si dangereux soit-il aux yeux de Merricat, est aussi un personnage ridicule, par conséquent considérablement affaibli par les démêlés avec sa rivale et l'oncle Julian.

Le désir de réduire Charles, l'intrus, à sa portion congrue de cauchemar que dissipe le retour du jour, est d'une nature si radicale qu'il précède même l'arrivée physique de l'ennemi sur les lieux ; parce qu'elle perçoit désormais des brèches dans la forteresse, Merricat comprend immédiatement qu'il lui faut redoubler de vigilance. Les augures néfastes du « changement » (« All the omens spoke of change. » Castle 458) exigent la mise en place de nouvelles stratégies de défense, ainsi que la vérification minutieuse de la barrière d'enceinte et des trésors (« my safeguards » Castle 450) enfouis dans le jardin. Trois mots talismaniques, Melody, Gloucester, et Pegasus, (Castle 461, 462 et 463 Italiques originales) sont choisis, et littéralement métabolisés, puisque Merricat mélange le premier et le dernier d'entre eux à ce qu'elle mange et boit, afin de mieux absorber leur puissance protectrice.

Peu de temps avant le samedi fatal, Jonas, le parfait allié, le double symbiotique, avait manifesté des signes d'inquiétude que sa maîtresse ne pouvait manquer d'interpréter.

---

[43] Le roman fut publié à Philadelphie, chez H. Maxwell & Co, en 1799. New York, Library of America, Charles Brockden Brown, Three Gothic Novels : Wieland, Arthur Mervyn, Edgar Huntly, 1998.

> Even Jonas was fretful — he was running up a storm, our mother used to say— and could not sleep quietly; all during those days when the change was coming Jonas stayed restless. From a deep sleep he would start suddenly, lifting his head as though listening, and then, on his feet and moving in one quick ripple, he ran up the stairs and across the beds and around through the doors in and out and then down the stairs and across the hall and over the chairs in the dining-room and around the table and through the kitchen and out into the garden where he would slow, sauntering, and then pause to lick a paw and flick an ear and take a look at the day. (Castle 458)

Il faut par ailleurs noter que le jour du désastre, ni Merricat ni Jonas n'était botté (Castle 471-448), et que leur excursion sauvage dans le vaste jardin et les bois alentour aiguise particulièrement leur appétit. L'absence de bottes chez la jeune fille désigne l'état sauvage dans lequel la confine la maladie mentale ; le chat botté du conte, par adjacence psychique, renonce à ses accessoires enchantés pour retrouver le règne animal, non moins magique.

La rencontre entre Merricat et Charles Blackwood correspond à une prise de conscience insupportable : « […] the house was not secure » (Castle 465), que la jeune fille ressent comme un piège en fils barbelés qui se referme sur elle, une constriction : « I was held tight, wound round with wire, I couldn't breathe, and I had to run. » (Castle 475) L'étrange remarque qu'émet l'oncle Julian à propos de l'absence d'espace suffisant pour accueillir Charles (« We have not the room » Castle 508) correspond au rétrécissement physiologique qui étouffe Merricat.

Le lendemain matin, après une nuit passée dans sa maison d'herbes au fond du jardin en compagnie de Jonas, l'affreuse réalité de Charles, le « fantôme », ne peut être balayée comme par magie, par l'effet de la volonté psychique, et cette révélation prive le monde cher au cœur de Merricat de toutes couleurs.

> « Cousin Charles is still asleep, » she said, and the day fell apart around me. I saw Jonas in the doorway and Constance by the stove but they had no color.
> « He was a ghost, I said.
> Constance laughed, and it was a sound very far away […]
> «I dreamed that he came. I fell asleep on the ground and dreamed that he came, but then I dreamed him away.[44]« I was

> held tight; when Constance believed me I could breathe again. (Castle 477)

L'effondrement temporel, concomitant à l'oppression ressentie dans la chambre d'écho qu'est le corps, signale le retour du refoulé, sous la forme de Charles. Constance, traîtresse potentielle, laisse la voie libre au démon miroir de la figure paternelle : « I knew him at once ; he looks like Father. » Castle 451).

Seul l'oncle Julian exprime une méfiance instinctive à l'endroit du neveu, sorte de revenant, et dépositaire du pouvoir castrateur de John Blackwood. En effet, il redoute la présence de Charles pour la rédaction de ses mémoires : « You get away from my papers, you bastard. » (Castle 482) L'être difficile à percevoir dans son insupportable essence, et que de surcroît Merricat ne peut chasser par la puissance des rêves, se voit remis à sa juste place par un personnage dont le rapport à la réalité est incertain.

> « My niece Mary Katherine has been a long time dead, young man. She did not survive the loss of her family; I supposed you knew that. »
> « What? » Charles turned furiously to Constance.
> « My niece Mary Katherine died in an orphanage, of neglect, during her sister's trial for murder. But she is of very little consequence to my book, and so we will have done with her.» (Castle 507)

Le Demon Lover est soumis à un traitement comique, réduit à l'état de « maudit chiot impertinent » (Castle 482) par un oncle paralytique et à l'esprit dérangé, à l'instar de Merricat. Cette dernière, devant la difficulté qu'elle éprouve à accepter la présence de l'intrus, persiste tout d'abord à le considérer comme une entité floue : « I still could not see him very clearly, perhaps because he was a ghost, perhaps because he was so very big. » (Castle 480)

Cet être, curieusement massif et cependant spectral, est une voix désincarnée (« Why, there's Mary, » it said. Castle 480), un visage énorme et blanc qui rappelle celui du défunt père (« The big white face was close, still looking like our father […] Castle 481), une grosse bouche qui sourit indépendamment du reste de la face (" […] and the big mouth was smiling. Castle 481) À la fois trop générale pour que les détails soient analysables, et trop fragmentée pour que l'ensemble apparaisse de manière cohérente, cette figure est déshumanisée, et grotesque, agrandie et réduite,

parcellaire. Comme celui du chat du Cheshire dans Alice in Wonderland, le sourire de l'ennemi semble rester derrière lui. Étranger et étrange, il possède également la faculté de modifier le paysage dans lequel il se trouve : « Even the garden had become a strange landscape with Charles' figure in it. » (Castle 495).

La ressemblance entre Charles et le père assassiné enrichit la thématique de l'incestuel sous-jacente dans Castle, mais aussi dans Hangsaman, Nest, et Haunting. Constance, convoitée par un cousin qu'elle n'a jamais vu auparavant, lui accorde sa confiance précisément parce qu'il lui rappelle son père. Elle lui accorde le droit de bientôt s'approprier les effets personnels, puis la chambre du défunt, son lit, sa chaise.

Le danger que représente Charles grandit au fur et à mesure qu'il étend des pouvoirs affectifs en pénétrant toujours plus avant dans le territoire de Merricat, la maison en tout premier lieu.

L'invasion de la chambre paternelle permet cependant à Merricat de fourbir ses armes ; les fouilles indiscrètes dont elle est certaine que Charles les a faites, aussitôt installé, dans différents tiroirs et armoires, lui donnent un parfait moyen de pression.

> I thought that Charles might not be pleased to know that I had caught him looking at our father's things, and something from this drawer might be extraordinarily powerful, since it would carry a guilt of Charles. » (Castle 492)

La singularité de l'expression est égale à celle de la situation, où l'espionnage et les soupçons mutuels servent le propos de Merricat, déterminée à ce que quelque chose de l'ordre paternel, caché dans le secret d'un tiroir, soit ainsi doublement dérobé, et affiche au grand jour le stigmate d'une faute, d'une culpabilité transmise entre John Blackwood et son neveu indélicat. Les deux hommes sont par ailleurs reliés autrement que par leur ressemblance physique et les objets dont Charles s'attribue la propriété. Il convient de rappeler que c'est la volonté de se défaire de Merricat, l'agent déclencheur de la première entreprise de meurtres multiples, qui précipite la seconde catastrophe. Cette responsabilité commune est indiquée dans ce dernier cas par le lieu où l'incendie démarre, la chambre paternelle, et le moyen par lequel il est provoqué, c'est-à-dire la pipe de Charles, mal éteinte, que Merricat jette dans la corbeille à papiers. (Castle 513)

De plus, l'argent que Charles s'obstine à débusquer des cachettes inventées par Merricat correspond aux dettes du père, consignées dans un carnet que la jeune fille consulte en secret. Dans le contexte de Castle, on peut se demander pour qui la rançon de sang doit être payée[45], puisque Constance semble prête, après avoir été injustement accusée du meurtre de sa famille, à épouser un cousin tyrannique, miroir du père mort. Le lien entre la paternité, l'autorité, la puissance financière et le Demon Lover, se voit illustré en la personne de Charles Blackwood, mais sa double nature d'étranger — parce que son père était le paria de la famille, nul ne connaissait Charles avant sa brusque apparition — et de personnage familier en raison de sa ressemblance avec John Blackwood complique son statut. Il n'est pas seulement le cousin avec qui les sœurs Blackwood on en partage un même patronyme, il est pour l'aînée un fiancé potentiel, une manière de sortir de la prison que constitue son devoir envers l'oncle Julian et Merricat, deux êtres qui ne peuvent vivre sans elle, mais aussi l'entrée dans une autre geôle, celle du mariage sous le joug d'un époux autoritaire dont la première mesure après les noces serait de se débarrasser des encombrants pensionnaires de sa femme.

Parasite économique, Charles représente également aux yeux de Merricat la menace démoniaque qui, tel un vampire, s'apprête à faire de sa sœur sa créature. La jeune fille pressent l'arrivée du Demon Lover d'une façon que l'on ne peut que qualifier de métapsychique, et déchiffre immédiatement ses desseins carnivores : « […] he had been holding his chicken in his hands to eat it, and his fingers sparkled with grease. » (Castle 488) Entre les appétits sexuels, les visées financières, et la menace affective, Merricat a tôt fait de relever les caractéristiques communes. L'avertissement qu'elle formule, dès qu'elle perçoit ce que Charles fomente par rapport à Jonas, son double gémellaire (« You stay away from Jonas. » Castle 496) doit aussi être entendu comme une interdiction de s'approcher de Constance, exprimée en filigrane. La possibilité de se voir trahir par Jonas est tout simplement inenvisageable.

> Jonas left me and went to sit in the doorway and watch them, « Jonas ? » Charles said, and Jonas turned toward him. « Cousin Mary doesn't like me, » Charles said to Jonas. I disliked the way he was talking to Jonas and I disliked the

[45] Voir notre chapitre 3, où nous y traitons de l'origine de la chanson folklorique dans Hangsaman, «O father pay the hangsman my fee ».

> way Jonas appeared to be listening to him. « How can I make Cousin Mary like me ? » Charles said, and Jonas looked quickly at me and back to Charles. (Castle 483-484)

Ébranlée par les incertitudes que suscite la présence hostile de Charles, Merricat sait intimement que l'homéostasie propre à son système doit être protégée davantage, et que la demeure elle-même est contaminée par la colère qu'elle ressent. Rien n'y fait, car aucune des méthodes magiques employées jusqu'alors ne semble plus efficace, pas même les transformations apportées à la chambre paternelle occupée par l'usurpateur : « I looked at the room with pleasure. A demon-ghost would not find easily himself here. » (Castle 502) Le Demon Lover a élu domicile pour de bon, avec l'accord tacite de Constance.

Selon Ashleigh Hardin, le lectorat de Jackson ne prête qu'une attention insuffisante au caractère extrêmement coercitif de l'amour de Merricat envers sa sœur[46].

> Perhaps one of the reasons critics have tended to overlook Constance's resistance to Merricat is that the image of Constance that Merricat provides for the reader is one of extreme docility and subservience — it is an image of conventional postwar femininity. […] If, as I am suggesting, Merricat is trying to imprison Constance rather than free her from the « dangerous illusion » of « heterosexual romance,[47]» it is not to make her an equal partner in a feminist utopia at novel's end but to promote Constance from older sister to « Mom[48]. »

Il est indubitable que la narratrice manipule son texte de façon à se persuader elle-même que son amour ne saurait être assimilé à une forme de tyrannie infantile, et que son désir de symbiose est en tout point semblable à la relation qu'elle entretient avec Jonas, le double docile par excellence, l'animal réceptacle des fantasmes.

Il est primordial pour Merricat de se défaire de Charles, parce qu'elle est le Demon Lover de sa sœur, et qu'il ne peut y avoir de place pour un double. Ainsi, les

---

[46] Ashleigh Hardin, « 'Listening to What She Almost Said' : Containment and Duality dans Shirley Jackson's We Have Always Lived in the Castle, » dans Shirley Jackson, Influences and Confluences, ed. Melanie R. Anderson et Lisa Kröger, London and New York, Routledge, 2016, p. 114.
[47] Hardin cite Lynette Carpenter, « The Establishment and Preservation of Female Power in Shirley Jackson's We Have Always Lived in the Castle. », Frontiers : A Journal of Women Studies, 8 : 1, 1984, p.36.
[48] Hardin, « Listening », Influences and Confluences, op. cit., p. 114-116.

procédés de spectralisation de l'intrus, les desseins vengeurs (« a joyful sight, to see the twistings and turnings of the demon caught » Castle 508) modifient en surface une réalité profondément ancrée. Le bonheur féerique que Merricat souhaite maintenir ne peut en effet s'obtenir qu'aux dépens de Constance, dont on peut dire qu'elle est l'objet de sa sœur, dont l'amour exclusif est une forme de parasitage, pour ne pas dire de vampirisation. La figure du séducteur se complique avec le personnage de Merricat, qui mène sa sœur loin du monde pour l'incarcérer à ses côtés dans un conte de fées réinventé, fabriqué à partir des pièces éparses récoltées selon sa convenance.

Chapitre 5

The M-m-m-mother House : la face noire du conte de fées

1. Une étrangère à la maison

Les liens subtils entre être et avoir, habere et habitude, habitus, constituent la trame au cœur de laquelle se lovent les personnages, l'individualité que l'héroïne de Hangsaman situe dans un au-dedans saturé (« all of [its unity] bound together into a provocative whole that could be only barely contained within the skin and sense of Natalie Waite, individual. » Hangsaman 171), en une fulgurante intuition qui préfigure les travaux de Didier Anzieu sur le « moi-peau ».

> De même que la peau remplit une fonction de soutènement du squelette et des muscles, de même le Moi-peau remplit une fonction de maintenance du psychisme. La fonction biologique est exercée par ce que Winnicott (1962, p. 12-13) a appelé le holding, c'est-à-dire par la façon dont la mère soutient le corps du bébé. La fonction psychique se développe par intériorisation du holding maternel[1].

La maison, trope du corps maternel, est pour Jackson le lieu le plus ambigu et le plus périlleux. Elle est cependant l'objet d'une quête obsessionnelle : la forme architecturale importe peu, pourvu qu'elle permette un hébergement durable, hors de portée de la menace qui règne alentour. Dans "L'Inquiétante étrangeté", Freud rappelle que toute nostalgie est fondée sur le désir ambivalent de retourner à la maison originelle :

[1] Didier Anzieu, Le Moi-peau, Paris, Dunod, Coll. Psychismes, 1985, p. 97. La référence aux travaux de Winnicott renvoie à son chapitre "L'enfant en bonne santé et l'enfant en période de crise. Quelques propos sur les soins requis, in Processus de maturation chez l'enfant, tr. fr. Payot, 1970.

> [...] il se trouve que cet étrangement inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale (Heimat) du petit d'homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord. "L'amour est le mal du pays (Heimweh)". [...] L'étrangement inquiétant est donc aussi dans ce cas le chez-soi (das Heimische), l'antiquement familier d'autrefois. Mais le préfixe un par lequel commence ce mot est la marque du refoulement[2].

Toute l'œuvre de Jackson est placée sous la tutelle peu accueillante de ce préfixe "un", que désavouerait Gaston Bachelard, pour qui la relation entre l'âme et la maison est fondée sur une mutualité essentielle, l'un est dans l'autre. Le philosophe ajoute :

> […] à la base même de la topo-analyse, nous avons à introduire une nuance […] l'inconscient est bien logé, heureusement logé. Il est logé dans l'espace de son bonheur. L'inconscient normal sait partout se mettre à l'aise[3] .

Le postulat de bonheur dont Bachelard fait usage pour mener son examen nous permet de mettre au jour les modalités de ce séjour, en réalité inquiétant dans son essence même. Remettre en cause ce postulat, car l'œuvre de Jackson montre bien que ce bonheur n'est nullement universel, qu'il reflète davantage l'expérience de Bachelard qu'un état de fait.

En effet, si le bonheur en question est bien une recherche, les personnages de Jackson ne semblent pas dotés de cet « inconscient normal » qui sait si bien s'accommoder et « partout se mettre à l'aise ». Ils sont aux prises avec le factice mortel des représentations maternelles de la maison comme dans Haunting, ou bien encore égarés parce qu'ils empruntent des chemins qui n'en sont pas. C'est une obsession que de vouloir habiter, nourrie de l'impossibilité et de l'incapacité à le faire avec le bonheur dont parle Bachelard, qui régit l'œuvre de Jackson.

Le remarquable ouvrage de Benoît Goetz retrace les lignées de cette pensée qui depuis Plotin s'attache à appréhender le concept de maison et ses innombrables arborescences, et dont nous considérons que certaines offrent des indices précieux à notre lecture de Jackson. Goetz, dont la réflexion sur l'inhabitation rappelle que pour les gnostiques cet état était non seulement désirable mais inhérent à l'homme, qui ne

---

[2] Sigmund Freud, "L'inquiétante étrangeté" (Das Unheimliche) (1919), in L'Inquiétante étrangeté et autres essais, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme Ed. Marty, Paris, Gallimard, 1933, nouvelle traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, rééd. Folio, Coll. "Essais", 1988, p. 252. Italiques originales

[3] Bachelard, La poétique de l'espace, Paris, P. U. F., 1957, rééd. Coll. Quadrige, 1983, p. 29.

devait trouver séjour en ce monde. Les maisons platonicienne et néoplatonicienne, ainsi que le christianisme, invitent l'homme à rester étranger au monde, à passer dans ce qui tient lieu d'ici-bas dans son enveloppe fugace. Il existe en effet deux mondes bien distincts qu'il faut relier par sa personne mortelle. Pour les gnostiques, le monde est proprement « inhabitable. Le monde, disent-ils, est anoikeion (jeu de mots avec oikia — l'habitation —et oikeios — ce qui est propre) [4] ».

Pour les personnages de Jackson, la maison est non seulement une préoccupation, c'est aussi un mot obsédant, tout à la fois talismanique et phobique ; il concentre en une seule syllabe la puissance destinale de leur parcours. L'œuvre de Jackson interroge la douleur de cette direction, qui est une véritable catabase, parfois sans remontée parmi le monde des vivants :

Soin et abandon fatal, meurtre déguisé, vœu de mort non exprimé, et cependant omniprésent, dévoration et matricide, sont des notions centrales dans Haunting.
Qu'elle soit une destination à atteindre ou un lieu à quitter, la maison dans l'œuvre de Jackson est sauvage, à l'image de la « sauvagerie maternelle », pour reprendre l'expression d'Anne Dufourmantelle[5].

Le jeu de mots « M-other House » est une invitation à revenir sur les lieux de The Other House, un des romans les plus cruels de Henry James[6], huis clos entre deux demeures où une fillette de quatre ans est froidement assassinée par Rose Armiger, une amie d'enfance de sa mère. Le serment que Julia Bream, la mère de l'enfant, fait prêter à son mari alors qu'elle agonise, de ne jamais se remarier du vivant de leur fille afin qu'elle n'ait pas à souffrir des tourments qu'une belle-mère pourrait lui infliger, scelle le destin de la petite Effie Bream. Parce qu'elle envisage la possibilité que l'enfant puisse décéder avant son père, la mère mourante fournit en réalité un mobile de crime pour toute femme emportée par la passion amoureuse. En passant à l'acte, Rose Armiger, l'amie de Julia, mauvaise fée penchée au-dessus du berceau du nouveau-né, n'écarte pas seulement une rivale, Jean Martle, en faisant porter les soupçons sur elle, mais exécute une sentence de mort. La simple condition est effroyable : elle pose la possibilité de la mort de l'enfant, qui devrait être impensable. L'édit devient condamnation, puisqu'il stipule, aussi froidement que

[4] Benoît Goetz, Théorie des maisons. op. cit., p. 55.
[5] Anne Dufourmantelle, La sauvagerie maternelle, Paris, Calmann-Lévy, 2001, rééd. Editions Payot & Rivages Poche, 2016.
[6] Henry James, The Other House (1896), introduction by Louis Begley, New York, New York Review Books, 1999.

dans un acte notarié, un événement qui ne peut dès lors qu'advenir, car il y a provocation du destin. La mère mourante exige, plus qu'elle ne redoute, la mort de sa fille, au prétexte de lui éviter la tutelle pénible d'une remplaçante qu'elle ne peut connaître, à propos de laquelle elle peut tout juste supposer qu'elle lui causera maints tourments. L'enfant peut à la rigueur survivre à sa mère, mais il lui est interdit de connaître toute forme de bonheur, possibilité tout à fait inacceptable, auprès d'une mère de substitution. Un des effets pervers d'une telle précaution est également de susciter des vocations criminelles dans l'entourage de l'enfant et de son père, un veuf riche et séduisant qui ne manquera d'ailleurs pas d'éveiller des passions aveugles, comme dans le cœur de Rose Arminger. James met l'accent sur des aspects de la psyché maternelle difficilement acceptables. L'autre mère, Rose ou Jean, est le double de la première, la bonne et la mauvaise mère, ce qu'elle révèle d'inavoué et d'inavouable, et l'autre maison incarne cette altérité épouvantable dont les ambiguïtés mortifères sont décelables dans le désir maternel, du moins présenté comme tel, de préserver l'enfant du malheur d'une marâtre malfaisante. Le souhait infanticide, innommable, est un spectre que Jackson traque sans fausse pudeur.

Avec Hill House, elle crée la maison psychoclastique, du grec klastos, qui brise le psychisme, un lieu doté de pouvoirs aussi incommensurables qu'impossibles à contrer, dont les liens avec le Demon Lover sont particulièrement visibles dans Haunting, où le leitmotiv shakespearien « Journeys end in lovers' meeting[7]» fonctionne comme un fil rouge maléfique. Hill House, incarnation de la traîtrise, est l'autre maison, celle du désir et de l'inclusion, en apparence enfin permise après une vie entière de solitude, au sein d'un cercle représentant le genre humain.

En cela, Hill House, mais aussi les maisons Halloran (Sundial), Richmond-Jones (Nest), Blackwood (Castle), ainsi que les meublés mesquins dépeints dans les nouvelles, se place dans une tradition littéraire que chacune enrichit de manière idiosyncrasique. C'est un héritage souvent inhabitable que la corrélation entre le fantastique et l'histoire met en évidence, dans les récits américains des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Les personnages de Wieland[8] (1798) sont happés par la folie meurtrière familiale que l'arrivée de Carwin, le ventriloque à deux voix, ne fait qu'exacerber. « The Fall of the House of Usher » de Poe[9] est le conte de la mélancolie mortifère

[7] Twelfth Night , ibid., p. 302.
[8] Charles Brockden Brown, Wieland, Or, the Transformations (1798)
[9] Edgar A. Poe, «The Fall of the House of Usher» (1839)

d'une lignée maudite par l'inceste, l'effondrement final de la demeure dans le lac le corrélat de l'étreinte dernière entre le frère et la sœur dans la mort, ainsi que celui du narrateur, entravé dans sa propre folie mimétique.

Pour le Dr. Jekyll, la découverte de son repoussant alter ego, surgi par l'entremise d'une potion savamment élaborée, remet en cause une souveraineté jusqu'alors tenue pour inaliénable : « a stranger in my own house [10]» (Dr. Jekyll and Mr. Hyde). Dans « Men With Their Big Shoes [11]» (Lottery), ou « Like Mother Used to Make » (Lottery), l'intrusion n'est pas synonyme de folie évidente, mais reflète plutôt à première lecture les stratégies imparables d'habiles parasites. L'enfer est certes relatif, qui résulte de l'empiètement progressif de l'espace domestique, ainsi que de l'emprise exercée sur les propriétaires légitimes des lieux, mais il n'en est pas moins représentatif d'une souffrance psychique que Jackson explore sous des formes plus atroces dans d'autres textes.

La maison altérée par la présence d'une étrangère est d'abord une sorte de sur-place, un lieu immobile et inamovible, une coquille propice au bonheur familial. Mrs. Hart[12], l'héroïne de « Men », est une jeune mariée à qui la vie semble sourire, jusqu'à l'arrivée d'une femme de ménage, un redoutable substitut maternel. Au plaisir d'être pour ainsi dire à la gouverne de sa destinée, mariée depuis peu, maîtresse de maison pour la première fois de son existence et bientôt mère de famille, se mêle bientôt la terreur que lui inspire l'emprise grandissante de Mrs. Anderson, celle qu'elle prend de prime abord pour une bénédiction. Cette dernière commence par se plaindre des traces que laissent sur le sol fraîchement lavé les hommes avec leurs chaussures sales : « It's the men who make dirt on the floor […] (« Men » Lottery 199) L'éradication de la saleté est le prétexte, le prélude à un empiètement annihilateur. Dès le début de la nouvelle, la crainte qu'inspire sa domestique à Mrs. Hart est qualifiée d'irrationnelle (« Although Mrs. Hart was unreasonably afraid of Mrs. Anderson […] » « Men » Lottery 199), de même que l'acceptation immédiate (« blindly » « Men » Lottery 199) des services que cette étrangère lui offre spontanément (« presented herself » « Men » Lottery 199), comme

[10] Stevenson, Dr. Jekyll and Mr. Hyde, op. cit., p. 63.
[11] Désormais « Men ».
[12] On peut déceler dans ce nom des connotations telles que celles de la dureté, mais aussi celles du cœur, dont le personnage fait preuve à ses dépens. Mrs. Hart n'a en effet pas cœur à tout de suite mettre un frein aux manigances d'une femme de ménage, qui, non contente de prendre ses aises, finit par prendre les rênes et s'installer chez elle.

si elle avait surgi de nulle part. D'abord soulagée, Mrs. Hart ne tarde pas à s'inquiéter :

> […] it was not until Mrs. Anderson had been coming dutifully every morning for over a month that Mrs. Hart recognized with sickening conviction that the faint small uneasiness was justified. » (« Men » Lottery 200)

C'est en lieu et place du mari, absent dès le matin en raison de son métier, que Mrs. Anderson, créature à peine humaine (« all elbows and red face » « Men » Lottery 199) envahit progressivement la maison de Mrs. Hart, c'est la Mère suprême avec laquelle aucun homme ne saurait rivaliser, la matriarche absolue et terrifiante. Elle remplace d'ailleurs la mère de Mrs. Hart: (« and she fusses over me like I was actually her baby! » « Men » Lottery 200 Italiques originales), mais semble aussi oblitérer la présence, certes encore invisible, de l'enfant à venir. La substitution mère-enfant a pour double fonction de rendre la femme enceinte plus vulnérable encore ; au phagocytage exercé par l'embryon correspond celui qu'entreprend l'aide-ménagère. Mrs. Anderson qui n'a pas eu d'enfants, souligne d'ailleurs une dialectique étrange entre la grossesse de celle qu'elle prétend protéger, et les symptômes classiques observables chez les femmes enceintes, en affirmant qu'un excès de thé lui cause des brûlures d'estomac.

Le titre de la nouvelle est d'autant plus ironique que les hommes et leurs pesantes, salissantes présences, ne sont que des sujets de discours, non des êtres réels. L'employée et la mauvaise foi flagrante de ses déclarations réitérées (« It's for your own good […] I'm only thinking of you. » « Men » Lottery 201) assombrissent littéralement l'univers de Mrs. Hart, dont les vitres, en principe nettoyées par Mrs. Anderson, sont couvertes de ses empreintes. L'appropriation progressive des lieux et des résistances de Mrs. Hart, qu'il faut convaincre de l'accueillir chez elle, laisse présager le pire, que le lecteur est libre d'imaginer à sa guise. Qu'attend véritablement Mrs. Anderson, la naissance de l'enfant, pour le confisquer à son profit, après avoir occupé la chambre qui lui était en principe réservée ? Qu'adviendra-t-il du mari, Bill Hart, personnage dont l'existence dans les coulisses est menacée non seulement par l'inversion des rôles sociaux et professionnels, mais par les allusions à une vilenie, soigneusement dissimulée au début de toute vie conjugale par pure perfidie, qu'il partage avec les maris, une espèce générique en soi,

composée d'ivrognes oisifs, de coureurs de jupons et de persécuteurs de faibles femmes. En plus des traces que laissent leurs grosses chaussures, leurs mœurs dissolues contaminent l'espace sacré du foyer, comme le prouvent les reliefs d'un apéritif donné la veille : « He shouldn't bring his friends home with you like that […] » (« Men » Lottery 203 Italiques originales) La désapprobation, en grande partie provoquée par un supplément de travail que Mrs. Anderson souligne pesamment, permet de poursuivre le travail de sape : à la souillure des verres laissés sur la table basse, correspond celle de l'image de l'époux. En substitut maternel, l'aide-ménagère s'érige en défenseur d'une fille livrée à un être inique : «I said I felt like you might be my own daughter sometimes and no man was going to mistreat you while I was around.» (« Men » Lottery 205)

L'objectif véritable apparaît bientôt, par le biais des propos que lui tient Mrs. Martin, l'épicière dont le regard inquisiteur et malveillant s'immisce dans les foyers[13] : « [She] said why didn't I come live with you folks […] (« Men » Lottery 205). Le contexte est amusant, qui mêle la violence de l'invasion sur le point de se produire à la situation de la locutrice pendant cette annonce : « searching violently in the mop closet, her voice sounding muffled and dusty. » (« Men » Lottery 205)

Des intérêts pécuniaires sont également en jeu, car Mrs. Anderson est dévorée de jalousie envers Mrs. Martin, veuve, qui peut sans doute s'offrir d'autant plus de jolis habits qu'elle n'a plus de comptes à rendre à son mari. Enfin, Mrs. Anderson dévoile son projet, qui est de s'installer dans la chambre prévue pour le bébé.

> « I'd keep out of your way. Well, if you wanted to put the baby in with me I could get up at night to feed it for you. I could take care of the baby all right. (« Men » Lottery 206)

La reddition de la jeune femme est assurée par le sentiment de culpabilité que Mrs. Anderson fait naître en elle, en prêtant à Bill Hart une condescendance sans appel à l'encontre d'une femme au bas de l'échelle sociale : « […] [I told Mrs. Martin] her husband wouldn't let the scrubwoman come live with them. » (« Men » Lottery 206) Le combat entre la maîtresse de maison légitime et l'insidieuse bonne à tout faire,

[13] Il est doué de ce pouvoir quasi surnaturel qui met à nu la vie privée, dans ses détails les plus anodins, comme la présence d'invités grâce à des provisions plus abondantes que d'habitude. De Mrs. Merriam dans Road à Hill House, le regard maternel détruit les étais de l'intimité, en passant outre les frontières, qu'elles soient matérielles ou psychiques. Dans « Men », Mrs. Anderson et Mrs. Martin officient comme des fées mauvaises, et complotent contre l'innocente Mrs. Hart.

future nourrice à domicile, était sans doute perdu d'avance, mais sa conclusion comporte des accents inexorables : « Looking up at Mrs. Anderson's knowing smile across the table, Mrs. Hart realized with a sudden unalterable conviction that she was lost.» (« Men » Lottery 206) La polysémie du vocable « conviction » laisse effectivement entrevoir une condamnation à vivre en étrangère en son propre foyer, sous la houlette d'une ennemie secrète.

L'ombre portée du Demon Lover et de ses incarnations féminines est également décelable dans « Like Mother Used to Make[14] » (Lottery), où David Turner, présenté comme un parangon de l'économie et du bonheur domestiques, aux sens les plus forts de oikos et domus, invite à dîner une amie qui finit par le mettre à la porte de chez lui.

La présence spectrale de la mère[15] dans la vie de son fils est visible non seulement dans le titre de la nouvelle, mais aussi dans les soins quasi maternels que David prodigue à son petit appartement. On peut toutefois se demander si le jeune célibataire imite un modèle vertueux, ou cherche à s'en éloigner par antipathie instinctive envers un paradigme ménager maternel à l'image de Marcia, l'amie dont l'appartement voisin reflète les manières d'une souillon.

La manière dont David Turner occupe son appartement offre un exemple rare dans l'œuvre de Jackson, où le plaisir de vivre est indissociable du lieu d'élection, écrin et nid. À peine David ouvre-t-il la porte qu'il est submergé de bonheur : « His word for the room, in his own mind, was « charming[16]. » (« Mother » Lottery 27) À la satisfaction esthétique d'un chromatisme savant, aux souvenirs plaisants de recherches fructueuses chez divers commerçants, s'ajoutent des perspectives d'embellissement plus satisfaisantes encore :

> […] right now David was looking for an ornament to set on the end table, but he had his heart set on a low translucent green bowl for more marigolds, and such things cost more than he could afford, after the silverware. (« Mother » Lottery 27)

[14] Désormais « Mother ».

[15] De retour des courses, il trouve d'ailleurs une lettre de sa mère, dont il fait la lecture une fois ses préparatifs culinaires terminés, en attendant l'arrivée de Marcia, la jeune femme aux antipodes des vertus maternelles. Le contenu non dévoilé de cette lettre va de pair avec le caractère inconnu du passé de David Turner. Il est à noter que le jeune homme isole un moment d'attention privilégiée à cette activité,

[16] Le mot n'est pas anodin, dont l'étymologie indique le pouvoir quasi hypnotique. Comme Mrs. Hart, David sera incapable d'opposer une résistance efficace contre les agissements sournois de Marcia.

Les préparatifs du dîner et de la table ne sont que la précession du plaisir des yeux à celui du bonheur gustatif, la promesse d'une grande harmonie[17]. L'argenterie, qu'il acquiert peu à peu, et qu'il traite avec autant de soin qu'un nouveau-né, un véritable trésor, remisé comme en un coffre-fort (« tarnish-proof silverbox » « Mother » Lottery 31), et disposé sur la table pour accompagner un menu sans défaut[18] :

> […] He had chosen a sedate, pretty pattern […] each morning he gloried in a breakfast that started with a shining silver spoon for his grapefruit, and had a compact butter knife for his toast and a solid heavy knife to break his eggshell, which he sugared with a particular spoon meant only for sugar. («Mother» Lottery 29)

Le mot clé de « sedate », que l'on pourrait appliquer au propriétaire des objets, lui aussi défini par son attachement aux conventions des chromatismes harmonieux d'une douceur protégée des colorations violentes du monde extérieur, contraste avec la grandiloquence quelque peu incongrue du sentiment de gloire ressenti à chaque petit-déjeuner. L'arrivée tardive de Marcia (« The potatoes were done before [she] came […] » « Mother » Lottery 29) vient rompre la quiétude, en une irruption qui ressemble à une naissance inversée : « […] and then suddenly the door burst open and Marcia arrived with a shout and fresh air and disorder. » (« Mother » Lottery 29) La jeune femme se présente sous la double apparence de l'invitée et de l'indésirable ; bien qu'attendue, elle incarne un désordre inquiétant. Son imperméable est sale, sa voix est forte ; à table, l'appétit sans entraves dont elle fait par ailleurs toujours preuve et son admiration superficielle de l'argenterie heurtent la sensibilité domestique de David, qui prend d'ailleurs soin d'éviter ses pieds, susceptibles de le faire trébucher.

---

[17] Son souci constant de préserver l'harmonie entre sa demeure, les objets qu'elle contient, et lui-même, fait de David l'adepte involontaire d'une théorie philosophique :
[…] « l'habiter … n'est aucunement une quelconque « appropriation » de l'espace, mais une harmonie — au sens d'harmonia, le « jointage », le jointement qui assemble des éléments disparates — entre l'« être » de l'humain et l' « être » des choses, dont son « monde » est peuplé ».
Thierry Pacquot, *Demeure terrestre, Enquête vagabonde sur l'habiter*, Besançon, Les Editions de l'Imprimeur, 2005, p. 160.

[18] Les détails ne manquent pas pour indiquer que Marcia, tout entière vouée à ses instincts, mange sans doute au gré des occasions qui se présentent, et que ses mœurs alimentaires sont à l'image du désordre qui règne dans son appartement.

La légère aigreur de la tarte aux cerises, seule ombre au tableau de l'excellence culinaire de David, est le prélude de l'arrivée intempestive de Harris, un collègue de Marcia, dont le pas lourd retentit dans l'escalier. Marcia, qui se méprend d'abord et remarque d'un ton badin qu'il s'agit peut-être de son propriétaire (« I didn't pay my rent again » « Mother » Lottery 31), le convie à partager leur dessert, comme si elle était chez elle. L'invité imposé à David incarne le double masculin de Marcia, dont il porte le même prénom[19] que le père, achève de déstabiliser l'univers de David Turner. Qu'il soit son complice improvisé, ou la dupe de Marcia, Harris est un adversaire avec lequel le maître des lieux[20], réduit au rôle d'invité, diminué jusque dans son nom (« It's just Davie. » « Mother » Lottery 31) ne peut rivaliser. Harris, pour qui Marcia confisque un lieu ainsi qu'un savoir-faire qu'elle ne possède pas («You like homemade pie? » « Mother » Lottery 31), allume bientôt cigare, avec un aplomb (« Cigar smoke's good for plants » « Mother » Lottery 34) qui trahit une masculinité supérieure à celle de David, homme d'intérieur délicat[21].

Dans le rôle d'étranger en sa propre demeure, endossé pour des raisons que « Mother » suggère plutôt qu'elle n'impose, David, mû par son indéfectible sens de l'ordre et de la propreté, débarrasse la table, lave la vaisselle, nettoie comme pour effacer les souillures, masculines et féminines : « […] by now, Mr. Harris' cup was unrecognizable ; you could not tell, from the clean rows of cups, which one he had used or which one had been stained with Marcia's lipstick […] Mother » Lottery 33) La reconstitution d'une pureté virginale abîmée s'accompagne d'une remise en ordre tout aussi méticuleuse:

> First the forks all went together into the little grooves which held two forks each […] and then the spoons, stacked up neatly on top of one another in their own grooves, and the knives in even order, all facing the same way, in the special tapes in the lid of the box. (« Mother » Lottery 33)

---

[19] Le nom complet du Demon Lover est James Harris. Dans « Mother », cet indice doit être lu à la lumière des connotations martiales du prénom de Marcia.

[20] La nouvelle illustre la fragilité d'une telle notion ; David n'a pas l'envergure d'un tel personnage, sa reddition aux manigances de Marcia dénonce sa faiblesse intrinsèque.

[21] Parmi les nombreux sous-entendus sexuels possibles dans « Mother », on peut remarquer le lien entre la mère et le fils, l'attention excessive aux détails ménagers, ainsi que l'agressivité du cigare allumé. Harris fait d'ailleurs montre de son mépris lorsqu'il fait des remontrances à David, dont Marcia vient de dire qu'il regrette que la tarte ne soit pas assez sucrée. Une fois de plus, David se voit stigmatisé pour des goûts jugés féminins, voire enfantins. Harris est également d'avis que Marcia devrait laisser à ce jeune homme qui revêt un tablier tout loisir d'exercer ses talents domestiques : « Let him work, he's happy. » (33)

David, une fois ses tâches domestiques achevées, son tablier[22] remis en place, se retrouve, sans pouvoir l'identifier comme telle, dans la position de l'indésirabilité ontologique, de l'homme toujours placé, ou plutôt déplacé, dans un écart spatio-temporel au sein même de sa propre demeure. Marcia prend des intonations de maîtresse de maison maintenant embarrassée : « Sit down, Davie, won't you ?» David recognized her tone ; it was the one hostesses used when they didn't know what else to you, or when you had come too early or stayed too late. » («Mother» Lottery 33) Sa capitulation, puis sa retraite dans l'appartement de Marcia, situé sur le même palier, se font sur un fond sonore de meubles que l'on déplace, de musique.

Pour David, son éviction un retour à un monde féminin déplaisant, un lieu qu'il oppose au début de la nouvelle à tout ce qui est agréable chez lui, et qui lui évoque de sombres moments : « […] it reminded him constantly of his first day in his own apartment, when the thought of the careful homemaking to be done had left him very close to despair. » (« Mother » Lottery 28) L'impudeur quasi sexuelle du lit défait, la nudité de la pièce principale, le sol jonché de papiers et de linge sale, sont autant de signes déstabilisants pour celui qui s'efforce d'ordonnancer le chaos. Une fois la porte refermée sur le spectacle désolant qu'offre l'appartement de Marcia, David ne résiste pas à sa vraie nature et se met à ranger. La question sous-jacente du soin maternel, de la réparation, est aussi celle de la proximité et de l'éloignement, de l'identique et de la différence, du scandale familier des appropriations abusives : l'invitation à dîner ouvre littéralement la porte à la dévoration de l'espace intime. L'autre, qu'il s'agisse de Marcia, de la mère, de Harris et de la figure paternelle, ou bien encore de l'appartement en miroir négatif, n'est qu'une des formes d'aliénation que David Turner incarne sans en avoir conscience. Au-delà de sa fonction narrative évidente, la façon quelque peu cavalière avec laquelle Marcia se sent partout chez elle offre une piste de lecture complémentaire. David Turner n'est-il pas étranger à lui-même avant d'être mis à la porte ? Sa rigueur ménagère, en effet, représente un investissement affectif exorbitant, dont l'attention accordée au prix des objets mais aussi de la nourriture est le signe évident.

---

[22] Ce tablier, plus que rendre David féminin, marque aussi son asservissement. En psychologue sadique Marcia, qui proteste pour la forme (« […] Davie, what are you doing ? » or, « Davie, won't you stop all that and come sit down ? » « Mother » Lottery 32-33), invite Harris à partager le plaisir qu'elle prend à souligner la nature en apparence anormale des manies domestiques de David, l'invité maniaque au point de faire le ménage chez autrui.

L'autre appartement, à la configuration similaire, abrite l'ennemi, le double humain ; que David Turner n'ait qu'une seule clé et ne la confie jamais à Marcia, ne le protège en rien contre ses invasions. De même, dans « Trial by Combat[23] » (Lottery), Emily Johnson n'est pas à l'abri des larcins que commet sa voisine de l'étage inférieur, une seule clé servant indifféremment pour toutes les chambres meublées de l'immeuble. Pour retrouver les objets volés, Emily Johnson s'introduit chez Mrs. Allen dans le but de la confondre. La situation s'inverse alors, car la voleuse revient plus tôt que prévu, et la victime se retrouve en position peu enviable. L'identité exacte des chambres, comme celle des appartements voisins de David et de Marcia dans « Mother », facilite un tel renversement ; les frontières, rendues plus floues, finissent par se confondre. « Trial » se termine sur une sorte de trêve, grâce à une accusation et un aveu implicite de part et d'autre, mais la tranquillité d'esprit d'Emily Johnson, son sentiment de disposer d'un espace inaliénable[24], n'est pas indemne.

Eleanor Vance diffère des autres personnages dans l'œuvre de Jackson[25], qui bon mal an, disposent d'une maison où loger, parce qu'il ne lui jamais été donné d'habiter de lieu qu'elle puisse reconnaître comme un foyer véritable. Elle doit en effet se contenter d'une moitié de salon et d'un sofa dans l'appartement de sa sœur détestée. C'est à l'aube qu'elle prend la fuite pour rejoindre le Dr. Montague et son équipe, à bord d'une voiture qui lui appartient ainsi qu'à sa sœur :

> Always before, when she had her sister's permission to drive the little car, she had gone cautiously […] but today, with her carton on the back seat and her suitcase on the floor, her gloves and pocketbook and light coat on the seat beside her, the car belonged entirely to her, a little contained world all her own […] » (Haunting 251)

La moitié du véhicule qui lui appartient symboliquement est à présent une entité complète, que la présence des maigres possessions ne peut que renforcer. De surcroît, la voiture se transforme en une créature presque mythologique, un hybride

[23] Désormais « Trial ».
[24] Il faut entendre dans le nom de Mrs. Allen ce qu'il contient d'aliénation et d'étranger. La situation sociale du personnage, une veuve sans ressources, la met d'emblée en marge.
[25] A l'exception toutefois de Tod Donald, étranger au sein de sa famille. Il est vrai que son jeune âge ne lui permet pas de prétendre à la moindre forme d'indépendance.

d'humanité et de mécanique : « a human automobile[26] » (Haunting 266). Le sentiment de plénitude s'accompagne de la certitude d'un départ heureux : « […] I am really going, she thought. » (Haunting 251) La situation curieuse que présente le vol, du moins l'emprunt forcé, d'une voiture qu'Eleanor n'a payé qu'à moitié, est l'augure d'un voyage qui n'en est pas un, mais bien plutôt un retour, la répétition d'un échec, une fin de non-recevoir. La quête de Hill House se trouve placée sous le signe d'une double assignation, qui laisse miroiter un lieu où habiter afin de mieux le supprimer finalement.

Un Holzweg, écrit Robert Harrison, est « un chemin en forêt qui ne mène nulle part[27] ». Aux yeux de la voyageuse, Hill House semble un but tout à la fois essentiel et dénué de réalité : « The journey itself was her positive action, her destination vague, unimaginable, perhaps inexistent. » (Haunting 252)

2. Les faux passages

> The romance of the precise is not the elision
> Of the tired romance of imprecision.
> It is the ever-changing same,
> An appearance of Again, the diva-dame[28].

La librairie de Harris (« Seven Types of Ambiguity » Lottery) fait partie de ces lieux de traversées psychiques, ces espaces intermédiaires où le fantastique trouve son terrain de prédilection. Parce qu'ils s'attachent à circonvenir les effets d'angoisse que leurs errances et leurs enfermements ne manquent de produire en eux, les personnages de Jackson suivent les injonctions de leurs voix intérieures, instances de la hantise. Les langues spectrales que la narration transcrit, selon les cas, sous formes

---

[26] Dans Castle, un des mots talismaniques de Merricat, Pegasus, laisse envisager les moyens de transports les plus saugrenus pour se rendre à la demeure lunaire que la narratrice appelle de ses vœux. Angela Motorman, dans « Along », adopte une identité composite, où coexistent des élements célestes, humains et mécaniques.
La monstruosité malveillante de Hill House est telle qu'Eleanor attribue à sa voiture des caractéristiques humaines : « She turned the car just enough to move it off to one side, out of the way of later arrivals — it would be a pity, she thought grimly, for anyone to get a first look at this house with anything as comforting as a human automobile parked in front of it […] » Haunting 266.

[27] Robert Harrison, Forêts. *Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. de l'anglais par Florence Naugrette, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 1992, p. 133.

[28] Wallace Stevens, « Adult Epigram », The Collected Poems, New York, Vintage Books, p. 353.

de fragments de comptines, de chansons, de rémanences littéraires, invitent Eleanor, Natalie ou Merricat à les suivre tels des fils sonores dans un labyrinthe. La folie est le principe organisateur dans le chaos, et les chemins qu'elle propose les séduisants détours par des territoires tout d'abord enchantés. Ce sont des sujets en crise qui se trouvent précipités dans leurs méandres intérieurs, des personnages habités, chambres d'écho de ce qui revient pour faire effet de ventriloquie.

Pour Racamier, le clivage est un des éléments constitutifs de la psyché, « la dualité et l'ambivalence sont au fondement de la réalité psychique[29]. » Nous avons eu l'occasion de voir que Jackson n'hésite pas à multiplier la force sécante du clivage, qui découpe Elizabeth Richmond en quatre moi distincts et antagoniques : « […] so that what once might have been mere cracks of cleavage were now gulfs between them. » (Nest 167) Si le trope de la maison comme représentation psychique permet à Jackson de circonscrire les lieux où se forge et s'effondre un système paradoxal (« a violent equilibrium » Nest 268) l'art funambulesque consiste également à se frayer une route en cet espace qui ne se situe ni dedans ni dehors, au-dessus de ce gouffre, cet « adjectif psychique » selon Bachelard[30]. Les voix intérieures tracent les itinéraires qui sont autant de cicatrices psychiques, cadastres du moi scindé des personnages, rites sacrificiels du paradoxe par excellence qui consiste à suivre des voix fantomatiques pour atteindre enfin cette demeure lunaire, comme le fait Merricat Blackwood : « on the moon […] there are no ghosts. » (Castle 465)

Les instructions que donne l'organisateur de l'expérience à Hill House dans sa lettre à Eleanor sont si claires qu'elles semblent dessiner une carte que la voyageuse n'a plus qu'à suivre, tout à sa certitude d'arriver sans encombre et à sa liberté d'errer à sa guise le long de cette route, un fil d'Ariane: « that magic thread of road[31] Dr Montague had chosen for her, out of all the roads in the world, to bring her safely to him and to Hill House […].» (Haunting 234)

C'est un fil rouge, une ritournelle selon la définition de Deleuze, que le refrain « Journeys end in lovers' meeting, » comme celui qui ponctue la journée de Mrs.

---

[29] Paul-Claude Racamier, Les schizophrènes, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980, p. 64.
[30] Gaston Bachelard, La Terre et les rêveries du repos, Paris, José Corti, coll. "Les Massicotés", 1948, p. 352.
[31] Le Dr Montague fournit le fil rouge d'Ariane, qui permet à Eleanor d'arriver à bon, ou mauvais port, à Hill House, lieu de l'expérience ultime. Dans Sundial, nous le verrons un peu plus tard dans ce chapitre, Fanny Halloran s'égare dans le labyrinthe, et appelle le Minotaure.

Dalloway dans le roman éponyme de Virginia Woolf[32]. Le roman incorpore ce qu'énonce le philosophe, à savoir les concepts de territorialité et déterritorialisation, le mouvement de va-et-vient entre des façons d'habiter le monde. Le leitmotiv poétique est le balisage d'une fuite en avant, les épousailles promises un leurre similaire, une sorte d'erreur d'appréciation des temps musicaux :

> La ritournelle, c'est ce que l'on chante quand on rentre chez soi. Habiter c'est chantonner. Habiter c'est revenir. Partir/revenir : il n'y a pas d'espace autrement que selon ce tempo : une sorte de radotage, de rengaine, qui devient vite insupportable. Mais on a gagné une base, un plateau, d'où il va être possible de rejoindre le Dehors[33].

Le thème poétique qui s'impose ainsi dans les méandres inconscients d'Eleanor dénonce l'illusion qu'est cette autre demeure, située dans un « Dehors » où elle ne se trouve pas encore. C'est une autre carte, toute intérieure, qui lui sert de contrepoint féerique. Cet endroit, point insaisissable dans l'espace-temps, rassemble tous les impossibles, les territoires rêvés dont les cartographies redessinent les destinées. Marina Warner emprunte à Wallace Stevens l'image de l'ævum, pour le décrire en ces termes : « [a] perduring era composed of kairoi, or bundled moments of being, the other space-time of imagination[34].»

Dans Haunting, les modalités grammaticales du monologue intérieur changent lorsque Eleanor enclenche les rouages d'une genèse qui la mène vers la mort.

> Time is beginning this morning of June, she assured herself, but it is a time that is strangely new and of itself ; in these few seconds I have lived a lifetime in a house with two lions in front. Every morning I swept the porch and dusted the lions, and every evening I patted their heads goodnight […] When I slept it was under a canopy of white organdy, and a nightlight guarded me from the hall. People bowed to me on the streets of the town because everyone was very proud of my lions. When I died… (Haunting 253-254)

---

[32] Woolf emprunte à Shakespeare les vers suivants :
Fear no more the heat o' the sun, /Nor the furious winter's rages ; /Thou thy wordly task hast done, /Home art gone, and tak'n thy wages ; /Golden lads and girls must/As chimney-sweepers, come to dust. […]
Shakespeare, Cymbeline (1623) IV-2, The Late Romances, ed. by David Benington, New York, 1980, p. 256.

[33] Goetz, Théorie des Maisons, op. cit. p. 71-72.

[34] Ibid., p. 340. Marina Warner, Phantasmagoria, Spirit Visions, Metaphors, and Media into the the Twenty-first Century, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 349

C'est un impossible récit qu'inaugure l'incipit paradoxal, à lire aussi comme une fin de récit, une manière d'abîme entre un présent et un avenir (« When I died… » Haunting 254) qui n'ouvre sur rien, car Eleanor sait bien que nul ne la pleurera ; elle n'a ni lieu ni personne à partir desquels le cortège funèbre pourrait littéralement partir. Il lui reste cependant la possibilité d'inventer, et grâce à des souvenirs de contes de fées que le temps présent du cheminement permet d'agiter comme des marionnettes, d'entrevoir ces maisons inexistantes. Le prétérit indique tous les temps que la mort conjugue, le futur comme le présent se confondent dans l'espace du conte intérieur. La lecture de « Burnt Norton » de T.S. Eliot enrichit l'interprétation que l'on peut donner aux pensées d'Eleanor.

> Time present and time past
> Are both perhaps present in time future
> And time future contained in time past.
> […] What might have been and what has been
> Point to one end, which is always present.
> Footfalls echo in the memory
> Down the passage which we did not take
> Towards the door we never opened
> Into the rose-garden […][35]

Nous avons conservé dans notre citation la référence à la porte qui ouvre sur le jardin aux roses, car non seulement Haunting et « Evil » contiennent de façon effective de tels enclos, mais aussi parce que dans l'œuvre de Jackson il est souvent question de passages impossibles à découvrir en raison de portes fermées à tout jamais et de jardins faussement édéniques.

Le lien entre les habitants visibles et invisibles est précisément ce que dévoile le cheminement d'un espace à l'autre, entre les « sphères psychosphériques[36] » ainsi que les nomme Peter Sloterdijk, que l'errance d'Eleanor Vance égrène au fur et à mesure qu'elle constitue un passé inventé de toutes pièces. Comme dans le sonnet 30 de Shakespeare : « When to the sessions of sweet silent thought/ I summon up

[35] T.S. Eliot, « Burnt Norton », Collected Poems, op. cit., p. 189.
[36] Peter Sloterdijk, Bulles, Sphères, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, 2003, rééd. Coll. Pluriel Philosophie, 2011, p 471.

remembrance of things past[37] », et l'entremêle avec un avenir rédigé en fragments de soliloques.

Des destinations imaginaires se superposent au fur et à mesure que les moments (« passage of moments » Haunting 253) déroulent leurs cartes secrètes, sans que la destination importe le moins du monde : « her destination vague, unimagined, perhaps nonexistent. » (Haunting 252) Les vues entr'aperçues au passage des villages traversés vont peu à peu s'agréger aux rêveries pour dévoiler des lieux où s'établir, entre veille et songe.

> She might wander till she was exhausted, chasing butterflies or following a stream, and then come at nightfall to the hut of some poor woodcutter who would offer her shelter ; […] she might never leave the road at all, but just hurry on and on until the wheels of her car were worn to nothing and she had come to the end of the world. (Haunting 252)

Cette fuite en avant jusqu'à la limite d'un monde soudain représenté ne conduit cependant pas encore au monde infernal où tout au-delà est impossible. La vieille dame minuscule malencontreusement rencontrée au début de la fugue se métamorphose en amie bienveillante (« a little dainty old lady » Haunting 253) qui, auxiliaire des lions en pierre en sentinelle devant la demeure onirique, pourvoit à ses besoins et veille sur elle pendant des nuits apaisantes : « When I slept it was under a canopy of white organdy, and a nightlight guarded me from the hall. » (Haunting 254)

Il faut cependant que les voyageurs comme Eleanor se prémunissent contre ce qui consume le rêve et gangrène le corps en proie non plus aux soins bénéfiques d'un substitut maternel rêvé, mais à ceux d'une sorcière, dont la présence maléfique est signalée par une pancarte apparemment composée de deux panneaux séparés.

> She had left the town far behind by now, and was going past dirty, closed lunch stands and torn signs. There had been a fair somewhere near here once, long ago, with motorcycle races ; the signs still carried fragments of words. DARE, one of them read, and another, EVIL, and she laughed at herself, perceiving how she sought out omens everywhere ; the word is DAREDEVIL, Eleanor, daredevil drivers, and she slowed

[37] William Shakespeare, Sonnets, The Works of William Shakespeare, op. cit., p. 1087.

> her car because she was driving too fast and might reach Hill House too soon. (Haunting 254)

Le lapsus de lecture dû à la disparition d'une lettre et de l'allitération en « d » a pour fonction de prévenir qu'il ne faut d'une part pas chercher des signes à interpréter partout et d'autre part redoubler de vigilance, défier et le diable et le mal, conduire comme un forcené et ralentir sa course, la destination ultime étant à la fois objet de désir et leurre mortel. Il convient de garder à l'esprit que la scène de la félicité familiale vue à l'auberge, la combinaison heureuse du lait et de la tasse à étoiles, appartiennent à un monde interdit à Eleanor Vance.

Comme pour Merricat Blackwood, la narratrice de Castle, le monde alentour est saturé de traces et de promesses de passage vers des zones liminaires. Dans Proust et les signes, Deleuze voit dans cette charge sémiotique un effet d'apprentissage bienfaisant.

> Tout est impliqué, tout est compliqué, tout est signe, sens, essence. Tout existe dans ces zones obscures où nous pénétrons comme dans des cryptes, pour y déchiffrer des hiéroglyphes et des langages secrets. L'égyptologue, en toutes choses, est celui qui parcourt une initiation — l'apprenti[38].

Il s'instaure ainsi un passage entre deux types de contes de fées, situé quelque part entre l'enchantement (« fairy precinct ») recommandé avec ironie dans la préface de The Marble Faun de Hawthorne et la dystopie de Jackson[39]. La ligne de démarcation entre les deux mondes a toujours existé, fissure immémoriale qui menace la maison divisée des Écritures comme la maison éponyme des Usher dans le conte de Poe.

Pour Eleanor, c'est un choc que de découvrir peu de temps après l'avertissement donné (« dare(d)evil » Haunting 254) l'entrée d'un domaine protégée par des lauriers roses et blancs, une vision sidérante.

---

[38] Gilles Deleuze, Proust et les signes, Paris, PUF, 1964, 4ème édition Quadrige/PUF, 2010, p. 112.

[39] Nathaniel Hawthorne, The Marble Faun, op. cit., p. vi.
« Italy, as the site of his [the author's] romance, was chiefly valuable to him as affording a sort of poetic or fairy precinct, where actualitieswould not be so terribly insisted upon as they are, and must nedds be, in America.»

> At one spot she stopped altogether beside the road to stare in disbelief and wonder. […]The gateway was no more than a pair of ruined stone pillars, with a road leading away between them into empty fields. She could see that the oleander trees cut away from the road and ran up each side of a great square, and she could see all the way to the farther side of the square, which was a line of oleander trees seemingly going along a little river. Inside the oleander square there was nothing, no house, no building, nothing but the straight road going across and ending at the stream. (Haunting 254)

Les arbres en fleurs dessinent en creux une scène évanouie, un lieu laissé vide, un espace où les catégories du temps semblent avoir été pulvérisées puis ressuscitées comme par magie, ce qui fut détruit a été restauré, et ce qui n'advint jamais est inventé.

> Now what was here, she wondered, what was here and gone, or what was going to be and never came? Oleanders are poisonous, she remembered ; could they be here guarding something ? Will I, she thought, will I get out of my car and go between the ruined gates and then, once I am in the magic oleander square, find that I have wandered into a fairyland, protected poisonously from the eyes of people passing? Once I have stepped between the magic gateposts, will I find myself through the protective barrier, the spell broken ? (Haunting 254)

Ce tableau offre plusieurs visions d'échappées une fois franchie la barrière vénéneuse, le carré comme une scène de théâtre dessinée par les lauriers, puis la rivière, en guise de prolongation vers d'autres scènes, route mais aussi cercueil liquide. L'enjeu est formulé sous forme de question ambiguë : « Will I find myself through the protective barrier, the spell broken? » (Haunting 255) puisque l'on peut prêter à la suspension de l'enchantement deux conséquences, celle du passage, de se retrouver de l'autre côté, mais aussi celle de se trouver soi-même par le truchement de la barrière magique. C'est un jardin féerique qu'Eleanor pourra alors fouler avant de découvrir le chemin qui lui était destiné.

> […] and [the path] will lead me directly to the palace which lies under a spell. I will walk up low stone steps past stone lions guarding and into a courtyard where a fountain plays and the queen waits, weeping, for the princess to return. She will drop her embroidery when she sees me, and cry out to

> the palace servants— stirring at last after their long sleep- to prepare a great feast, because the enchantment is ended and the palace is itself again. And we shall live happily ever (Haunting 255).

Cette réécriture de « La Belle au bois dormant » avec le retour d'une princesse trop longtemps perdue dans un palais où seules des statues de lions, une fontaine et une reine en pleurs sont restées éveillées évacue le prince charmant ainsi que le roi, qui n'apparaît ici que dans une fonction paternelle lointaine pour requérir la « douceur » du chemin parsemé de pierres précieuses. Mère et fille seront d'abord réunies pour une éternité énigmatique, protégée de toute intrusion par le premier cercle de l'enchantement, les lauriers en sentinelles devant l'entrée par la route où circulent les voitures comme nous l'avons expliqué un peu plus tôt, « The gateway […] no more than a pair of ruined stone pillars, with a road leading away between them into empty fields. » (Haunting 255)

> Then, coming down from the hills there will be a prince riding, bright in green and silver with a hundred bowmen riding behind him, pennants stirring, horses tossing, jewels flashing…
> She laughed and turned to smile good-by at the magic oleanders. Another day, she told them, another day I'll come back and break your spell. (Haunting 254)

La ponctuation utilisée dans ces divers extraits suit le processus complexe des embranchements dessinés par la rêverie ; l'usage des tirets, de l'italique et des points de suspension met en valeur les hésitations comme les aspirations du personnage. Le parcours intérieur se poursuit, avec une halte dans un restaurant, lieu implanté dans le réel cette fois-ci, bien que la terrasse de cet ancien moulin donne sur un torrent (Haunting 255). L'ivresse visuelle que la rêverie féerique avait fait naître se place sous le signe de l'eau, plus tôt une rivière qui serpentait au-delà de l'horizon, maintenant un torrent fascinant et bientôt du lait dans une tasse à fond étoilé. Bien que les métaphores maternelles soient loin de présenter d'emblée une possibilité de refuge, les développements de Bachelard nous semblent essentiels pour comprendre à quel point dans l'œuvre de Jackson tout passage vers une promesse de bonheur est dangereux.

> Si maintenant nous poussons plus loin notre enquête dans l'inconscient, en examinant le problème dans le sens psychanalytique, nous devrons dire que toute eau est un lait. Plus précisément, toute boisson heureuse est un lait maternel. Nous avons là l'exemple d'une explication à deux étages de l'imagination matérielle, à deux degrés successifs de profondeur inconsciente : d'abord tout liquide est eau ; ensuite toute eau et un lait. Le rêve a une racine pivotante qui descend dans le grand inconscient simple de la vie enfantine primitive. Il a aussi tout un réseau de racines fasciculées qui vivent dans une couche plus superficielle […] La première syntaxe obéit à une sorte de grammaire des besoins. Le lait est alors, dans l'ordre de l'expression des réalités liquides, le premier substantif, ou, plus précisément, le premier substantif buccal[40].

La scène familiale qu'Eleanor va commenter en son for intérieur avec la complicité involontaire et implicite d'une fillette n'a rien de plus particulier que son avènement entre deux visions, deux escapades mentales, et la présence-absence de la tasse à étoiles mentionnée plus haut. L'eau du torrent se réfracte à l'intérieur de la salle de restaurant, au plafond, sur les surfaces polies des tables, ainsi que dans les boucles de l'enfant, ou plutôt tout au long de sa chevelure bouclée devenue rivière d'étoiles. Ces miroitements sont un rappel visuel des étoiles que la fillette voit apparaître au fond de la tasse dans laquelle elle a l'habitude de boire son lait, un fond qui devient ciel au fur et à mesure qu'elle penche la tête en arrière :

> […] the mother told the little girl, « You'll have your milk from your cup of stars tonight when we get home. But just for now, just be a very good little girl, will you take a little milk from this glass ? »
> Don't do it, Eleanor told the little girl ; insist on your cup of stars ; once they have trapped you into being like everyone else you will never see your cup of stars again ; don't do it ; and the little girl glanced at her, and smiled a subtle, dimpling, wholly comprehending smile, and shook her head stubbornly at the glass. Brave girl, Eleanor thought ; wise, brave girl. (Haunting 238)

La rêverie que suscite la route, le cheminement, est un phénomène universel, nécessaire à tout organisme :

---

[40] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, José Corti, 1983, p. 158-159.

> No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality ; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. (Haunting 227)

3. L'arrivée, un choc spéculaire

Cette capacité à rêver, posée d'abord comme une nécessité, subira les métamorphoses obligées du roman gothique, dont Haunting est considéré comme un des fleurons modernes. Le rêve, la rêverie, sont soumis aux lois d'airain du cauchemar, du départ hors des normes de la raison : la maison, la demeure, sont autant d'organismes fous, privés de toute raison :

> Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within ; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, walls continued upright, bricks met nearly, floors were firm, and doors were sensibly shut ; silence lay steadily against the wood and stones of Hill House, and whatever walked there, walked alone. (Haunting 243)

La perfection formelle d'un tel incipit engage l'attention du lecteur dans une réflexion elle-même teintée de rêverie ; le rythme de la prose est celui d'un poème, avec des reprises internes, des pauses, des silences qui réfléchissent la solitude de l'aliénation, qu'il s'agisse de celle de la maison, de son corps contenant quelque créature, ou celle de cette dernière.

La neutralité grammaticale de « whatever » laisse le champ libre pour des interprétations multiples : il ne s'agit pas seulement du trope familier de la nature indéterminable de la chose, de la créature, du fantôme, du revenant, ou de la goule qui viennent hanter les malheureux heureux du récit gothique ou fantastique, mais bien d'un moyen linguistique de contaminer davantage l'« absolue réalité » à laquelle « aucun organisme vivant » ne peut résister longtemps sans aucune échappée dans le rêve. La contamination concerne ici la bâtisse elle-même, ainsi qu'Eleanor,

devenue Jonas, organisme occupé à rêver au sein de la baleine, elle-même plongée dans son monde onirique.

Les bois environnants, les collines parmi lesquelles la maison fut construite, sont un rappel incessant de la nature sauvage dont Hill House, maison-mère, diffère à peine.

> Le mot hylè (grec) fut traduit en latin par materia qui signifie: bois, écorce, sève et est de même racine que mater, la mère. De hylè fut également dérivé le mot sylva, la forêt, d'où vient l'adjectif « sylvestre ». La forêt est perçue dans l'imaginaire occidental comme le lieu de l'archaïque par excellence, lieu du maternel, de l'inconscient, de l'égarement, de la déraison[41].

Hill house, bâtie dans une clairière, est située entre des pôles antagoniques, que reflète son regard : « Opposé à la clairière dont l'étymologie remonte à lucus, l'œil de la raison », poursuit Anne Dufourmantelle[42]. De plus, son arsenal inépuisable d'armes de séduction et de guerre, la rend unique, même dans sa laideur repoussante:

> Almost any house, caught unexpectedly or at an odd angle, can turn a deeply humorous look on a watching person; even a mischievous little chimney or a dormer like a dimple, can catch up a beholder with a sense of fellowship. (Haunting 265)

Cette maison, dont Eleanor devine tout de suite qu'elle est « sans gentillesse » (Haunting 265), exclut d'emblée toute notion d'hospitalité fraternelle. L'absence d'harmonie, faute impardonnable aux yeux du Dr. Wright, constitue un choc esthétique et affectif pour Eleanor, lors de sa toute première vision de Hill House. Cette dernière, plus encore que les autres maisons dans l'univers de Jackson, est un organisme maléfique et pathologique dont le but est de rendre malade avant de porter le coup fatal. C'est un corps dont les facultés sont toutes orientées vers la destruction des organismes avalés, mais c'est de prime abord une façade, un visage hideux qui annoncent d'ores et déjà la nature sans merci de son hospitalité malveillante.

Hill House partage bien des caractéristiques monstrueuses avec la demeure des Usher, dont les configurations, visibles mais aussi indécelables, reflètent une atroce hantise :

---

[41] Anne Dufourmontelle, La Sauvagerie Maternelle, op. cit., p. 24-25.
[42] Ibid., p. 24-25.

> La nouvelle entière [« The Fall of the House of Usher »] est parcourue de cette présence/absence dont la maison est une incarnation pétrifiée, avec sa voûte secrète où cohabitent et se succèdent mort et renaissance, cette matrice froide qui a monstrueusement retenu prisonniers ses enfants, provoqué « leurs folies complémentaires et leur dissolution[43]. »

Pour Eleanor, cette incarcération au sein de l'objet perdu commence au premier regard ; la nécessité de regarder ce qui les dévisage constitue pour les personnages féminins de Jackson une tâche essentielle. Le surnaturel dont l'écrivain fait usage a pour fonction de rendre immédiatement tangible un sentiment de terreur et de dégoût familier au lecteur ; c'est une manière de raccourci pour le mener plus vite aux destinations mortifères.

> The house was vile. She shivered and thought, the words coming freely into her mind, Hill House is vile, it is diseased; get away from here at once.
> No human eye can isolate the unhappy coincidence of line and place which suggests evil in the face of a house, and yet somehow a manic juxtaposition, a badly turned angle, some chance meeting of roof and sky, turned Hill House into a place of despair, more frightening because the face of Hill House seemed awake, with a watchfulness from the dark windows and a touch of glee in the eyebrow of a cornice […] a house arrogant and hating, never off guard, can only be evil. (Haunting 264-265)

La façade de Hill House est anthropomorphique, c'est un visage, un regard malveillant. La vision est réciproque, mais on peut se demander laquelle des deux voit l'autre pour la toute première fois, comme lors d'une naissance. Est-ce la mère, qui dévisage ainsi, en un surplomb menaçant pour le nouveau-né, la créature qui la contemple, saisie d'effroi ? Hill house, bâtie dans une clairière aménagée dans de sombres forêts, devrait représenter l'œil de la raison, or c'est celui d'une folie froide, comme préméditée, le regard de la Méduse qu'elle porte sur Eleanor. La porosité dermique entre la maison, sa carapace extérieure, et la peau vive de la créature prisonnière, interrompt toute circulation du souffle vital. Eleanor ne peut partir,

[43] Amfreville, Ecrits en souffrance, op. cit., p. 100.

malgré les avertissements qu'elle ressent dans sa chair même : « The house had caught her with an atavistic turn in the pit of the stomach […] and beyond everything else she was afraid, listening to the sick voice inside her which whispered, Get away from here, get away. » (Haunting 265 Italiques originales). L'assignation à résidence est immédiatement donnée, la vision initiale de la maison étant une condamnation à mort[44]. Dans The Princess Casamassima, de James, le petit Hyacinth Robinson et Amanda Pynsent sont saisis d'une même répulsion lorsqu'ils aperçoivent la prison de Millbank, où l'enfant ne sait pas encore que sa mère est en train de mourir :

> They knew it [Millbank Prison], in fact, soon enough, when they saw it lift its dusky mass from the bank of the Thames, lying there and sprawling over the whole neighbourhood, with brown, bare, windowless walls, ugly, truncated pinnacles, and a character unspeakably sad and stern. It looked very sinister and wicked […][45]

Comme la prison de Millbank, Hill House semble dotée d'une nature organique, indépendante des architectes et des ouvriers :

> This house, which seemed to have formed itself, flying together into its own powerful pattern under the hands of its builders, fitting itself into its own construction of lines and angles, reared its great head against the sky without concession to humanity. » (Haunting 265)

C'est un animal monstrueux, fait de pierre animée par une volonté maligne. L'affrontement visuel entre Eleanor et Hill House est paradigmatique : c'est un contact « fascinogène » que cette vision réitérée du visage maternel, « un matriarcat facial », pour reprendre Peter Sloterdijk[46]. La façade de Hill House, animée comme un véritable visage, est le « prosopon[47] » de l'horreur maternelle, l'« imbrication réciproque de la vue et de la contrevue [48]». La vision est une expérience synesthésique dont Eleanor ne parvient pas à démêler les complexes teneurs ; réduite

---

[44] « Winnicott affirme que la mère hait l'enfant avant que celui-ci puisse savoir que sa mère le hait », écrit Liliane Abensour.
Liliane Abensour La Tentation psychotique, Paris, P. U. F., Coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2008, p. 33. Désormais Tentation psychotique.
Hill House, si l'on peut peut risquer le trait anthropomorphique, ne cache pas ses sentiments.
[45]Henry James, The Princess Casamassima (1886), London, Penguin, 1987, p. 82.
[46] Peter Sloterdijk, Bulles, Sphères I, op. cit., p. 203.
[47] Sloterdijk définit le terme « prosopon » comme « ce que l'on apporte à la vision de l'autre ». Ibid., p. 211.
[48] Ibid., p. 211.

à un état que l'on pourrait qualifier de néoténique, elle essaie de fumer une cigarette, métaphore paradoxale d'un souffle qu'elle cherche à reprendre, comme écrasée devant la colossale figure d'inimitié. Un mélange de fascination et d'évitement du regard caractérise la cible visuelle de Hill House : « Trying not look up at the house — and she could not even have told its color, or its style, or its size, except that it was enormous and dark, looking down over her […] » (Haunting 265) Une fois atteinte, la destination se présente comme un lieu sensoriel inhospitalier, Hill House étant douée d'un « double sens » pathogène, au sens où l'entendent les psychanalystes:

> Selon [Bion], les verbes de sensation ont un « double sens », une double trajectoire, d'absorption et d'expulsion, ce que les mécanismes d'identification projective à la fois révèlent et déjouent. Voir est aussi éjecter par les yeux[49].

Le corps de la maison exsude, bien au-delà de ses limites, une haine minérale qui marque ses environs du sceau de l'inhabitable, expulse dès l'accueil, terme inapproprié de toute façon. Les linéaments de l'espace selon Hill House, instance malveillante, interdisent toute porosité heureuse, grâce à laquelle « […] le dehors de ma maison, c'est encore ma maison[50] ». Le désir viscéral se fait immédiatement ressentir : « […] beyond everything else she was afraid, listening to the sick voice inside her which whispered, Get away from here, get away[51]. (Haunting 265 Italiques originales) Les sanglots qu'Eleanor peine à réprimer sont ceux de l'enfant sous l'emprise d'une terreur irrépressible, dont le corps est la chambre d'écho ; la formulation secrète, (« […] I don't like it here…» Haunting 267 Italiques originales) est l'inscription d'une intuition dont les racines plongent dans l'arché infantile. Le caractère monstrueux de Hill House ne peut être séparé de l'épouvante immémoriale ressentie devant l'ineffable. Le monstre, écrit François Desvois, « […] n'est qu'un signe de Dieu, et son étymologie, issue du terme monstra, ne fait pas allusion à des

---

[49] Abensour, Tentation psychotique, op. cit., p. 99.

[50] Goetz, Théorie, op. cit. p. 182. Benoît Goetz cite un propos que tient Henri Gaudin, dans son ouvrage *Seuils et d'ailleurs*, Paris, Les Editions du demi-Cercle, 1992.

[51] Une fois à l'intérieur de l'édifice, Eleanor a l'intuition que contre-maîtres et ouvriers ont fui les lieux avant même d'avoir accompli leur tâche :
[…] [She] saw that with some rare perception the builders of the house had given up any attempt at style — probably after realizing what the house was going to be, whether they chose it or not […] she had the quick impression of the builders finishing off the second and third stories of the house with a kind of indecent haste, eager to finish their work without embellishment and get out of there […] Haunting 267.

caractéristiques physiques pré-définies (dimensions, difformité, agressivité) mais à sa seule capacité d'annoncer ou de montrer des évènements hors du commun[52] ».

La porte d'entrée de Hill House, et son heurtoir orné d'un visage d'enfant, est celle d'Hadès, et c'est un être pour ainsi dire limitrophe que Mrs. Dudley, la gouvernante dont la fonction ambigüe est de veiller au bien-être des invités de Mrs. Sanderson, la propriétaire légale des lieux[53], tout en leur manifestant une hostilité sans appel.

4. Entrer dans la M-m-m-mother House : l'avalement

« Angustia », rappelle François Desvois, « passage étroit », ou « ressérré », signifiait au XII[e] siècle, « embarras, gêne, oppression, anxiété physique et morale[54]». L'angoisse que suscite l'approche de Hill House est accrue par les obstacles que dressent les Dudley, avec en premier lieu le mari, responsable de la grille d'enceinte de la propriété ainsi que de l'immense terrain, puis la femme, dont le domaine est confiné à l'intérieur de la maison. Tous deux incarnent de sinistres figures de gardiens des enfers, personnages mythologiques comme les Cerbères, mais aussi l'entité psychique que met en scène le conte d'Edgar Allan Poe, « The Fall of the House of Usher ». Le nom de Usher renvoie au portier, à l'huissier, de même qu'aux verbes aux sens opposés de faire entrer ou faire sortir. Dans le texte de Poe comme dans Haunting, l'antagonisme apparent entre l'entrée et la sortie, celui qui accueille ou met à la porte, est une aporie mortifère. Les Dudley se reflètent l'un l'autre, car le mari n'ouvre le portail qu'à contrecœur, et l'accueil de la gouvernante est glacial, mais ils réfléchissent aussi les injonctions contradictoires de la maison. Ainsi, les deux êtres humains qu'Eleanor rencontre à son arrivée à Hill House sont ces deux gardiens hostiles aux hôtes à la fois attendus et indésirables d'une demeure qu'ils redoutent tout autant qu'ils la servent, divinité jalouse qu'ils s'empressent de quitter

---

[52] François Desvois, Le monstre : Espagne et Amérique latine, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 27.

[53] La notion de légalité est d'autant plus sujette à caution que Mrs. Sanderson est une parente éloignée de la dame de compagnie de Miss Crane, accusée après la mort de cette dernière de l'avoir laissée mourir après qu'un changement de testament opportun ne la déclare légataire universel de la vieille dame au détriment de la sœur aînée. Le suicide par pendaison de l'héritière malheureuse fascine Eleanor, qui tente de reproduire son geste à la fin du roman, avant de périr dans d'autres circonstances.
D'autre part, Hill House n'appartient qu'au mystère qu'elle incarne.

[54] Desvois, Le Monstre, op. cit. , p. 31.

la nuit tombée. Leur couple semble incarner inhérente l'anomalie architecturale à Hill House, que Theo détecte dès le lendemain : « Are there two front doors ? » (Haunting 315) La particularité de la maison est de brouiller les repères, d'imposer à ses hôtes l'épreuve d'une spéculation sans cesse plus aliénante.

De même que le narrateur de « The Fall of the House of Usher », Eleanor est « enténébrée », pour reprendre l'expression qu'utilise Marc Amfreville dans « Hantise de l'absence[55]». Bien qu'elle se trouve encore à l'extérieur, sur la véranda, elle est happée dans un mouvement circulaire, et le silence est absolu lors de cette première phase, avant l'avalement de tout son être :

> Hill House came around her in a rush ; she was enshadowed, and the sound of her feet on the wood of the veranda was an outrage in the utter silence, as though it had been a very long time since feet stamped across the boards of Hill House. (Haunting 266)

Ainsi, la demeure manifeste son hostilité par le truchement de tous les sens ; sa vision crée un malaise que vient confirmer le sentiment de se faire happer par quelque monstrueuse cavité buccale, une bouche d'ombre au sens où l'entend Victor Hugo. Voir Hill House, y pénétrer, est une catastrophe, au sens où l'entend René Thom, auquel Didier Anzieu rend cet hommage :

> Le mathématicien René Thom a étudié les interfaces qui séparent abstraitement des régions différentes de l'espace et ce n'est pas un hasard s'il a nommé « catastrophe » la description et la classification des brusques changements de forme de ces interfaces : je lui dois beaucoup[56].

En effet, les affects dont Eleanor fait l'expérience sensible, et mortifère, sont autant de « catastrophes » produites par les échanges entre le personnage et la maison.

La chambre à coucher où la conduit Mrs. Dudley, ne reproduit pas uniquement la discordance éprouvante déjà observée, mais la décuple en refermant les cercles de son piège léthifère. Eleanor se remémore immédiatement, de manière fragmentaire, la question désespérée que pose l'épouse en danger dans « Barbe-Bleue » : […] sister Anne, sister Anne, she thought, and moved gratefully toward the light from the

---

[55] Amfreville « La Hantise de l'absence », La hantise, Tropismes, n°14, novembre 2007, op. cit., En ligne.
[56] Anzieu, Le Moi-Peau, op. cit.,p. 8.

room. » (Haunting 268) Le répit est de courte durée, car il semble qu'aucune lumière ne puisse dissiper la menace aussitôt confirmée ; la chambre est bleue au point d'annuler toute autre couleur, et d'en faire une destination chromatique par excellence : « Here I am in the blue room of Hill House […] » (Haunting 269) C'est en quelque sorte une double assignation pour Eleanor, condamnée à Hill House et à sa chambre métonymique de l'époux assassin. De plus, le lieu se distingue par ses dimensions anxiogènes :

> Eleanor shook herself, turning to see the room complete. It had an unbelievably faulty design which left if chillingly wrong in all its dimensions, so that the walls seemed always in one direction a fraction longer than the eye could endure, and in another direction a fraction less than the barest possible tolerable length […] (Haunting 269)

Quelles distorsions font-elles retour, qui rendent la vue de cette chambre excessivement bleue presque insoutenable ? Dans « The Bus » (Along), lors d'une nuit de pluie diluvienne, la vieille Miss Harper s'en retourne chez elle à bord d'un autocar; d'abord débarquée contre son gré comme un colis encombrant à un croisement désert appelé Ricket's Landing, elle est ensuite emmenée à contrecœur par de jeunes gens jusqu'à un établissement, un hybride d'ancien manoir et de relais routier : « The house itself was only a dim shape looming in the darkness, and the light, over the side door, illuminated only a sign, hanging crooked, which read BEER Bar & Grill. » (« The Bus » Along 186, Majuscules et italiques originales). Peu à peu, l'atmosphère onirique dévoile sa nature infernale[57] ; la tenancière des lieux, une femme énorme dont le regard semble fixe, au prénom antinomique de Belle, accepte d'héberger Miss Harper, comparée à un chat errant trempé, pour la nuit. Une fois parvenue à l'étage, Miss Harper reconnaît sa maison natale : «Without thinking she turned at the top of the stairs and went to the front room on the left ; that had always been her room.» (« The Bus » Along 189) Dans cette chambre qui fut peut-être celle

[57] L'expression favorite de la propriétaire de BEER Bar & Grill (« Hell you say » « Bus » Along 187-188 Majuscules et italiques originales) ne laisse que peu de doute quant à la nature du lieu. De même, dans Haunting, le nom de Hill House est le double suggéré de Hell House, « Hell » pouvant lui-même, à une lettre près, être celui de Nell, le diminutif d'Eleanor, qui ne masque qu'à peine son caractère funeste de glas (knell).

qu'elle occupait enfant[58], Miss Harper décèle des signes troublants ; le matelas lui semble répugnant, le placard placé au mauvais endroit :

> Some oddness of construction had set the closet to [her] right as she sat on the bed, when it ought really to have been on her left ; when she was a girl the big closet had been her playhouse and her hiding place, but it had been on the left. («The Bus » Along 189-190)

Les perceptions respectives d'Eleanor et de Miss Harper sont intéressantes à comparer, car dans les deux cas l'architecture du lieu d'accueil[59] suscite un sentiment de malaise. Les aberrations visuelles ou les excentricités de Hill House ou du relais-routier de Belle dans « The Bus » sont les prémisses d'une hantise maternelle dont ni Eleanor ni Miss Harper ne peuvent s'échapper, disloquées au sens propre entre des territoires faussement enchanteurs[60] et un cauchemar qui les broie.

Hill House, incarnation du mal ineffable, est semblable à une formidable créature mythologique :

> This house, which seemed somehow to have formed itself, flying together into its own powerful pattern under the hands of the builders, fitting itself into its own construction of lines and angles, reared its great head back against the sky without concession to humanity. (Haunting 265)

Douée d'une force sauvage étrangère à la raison, la maison de Haunting est l'ennemi viscéral, une bouche sans visage, la gueule d'un animal sans corps repérable, le monstre biblique de l'avalement.

---

[58] Que Miss Harper se trouve dans un cauchemar qu'elle fait alors qu'elle se trouve encore à bord de l'autocar qui la ramène chez elle est probable, mais la chute de la nouvelle, la structure en boucle qu'elle suggère, laisse plutôt entrevoir la folie d'un personnage prisonnier de souvenirs traumatiques. Le matelas et les jouets malfaisants doués de vie font l'objet d'une étude plus détaillée dans notre chapitre suivant.

[59] Faute de mieux, nous utilisons ce terme inadéquat ; dans l'œuvre de Jackson, l'accueil fonctionne au mieux comme un piège à souris, avec un appât. Dans ses versions les plus extrêmes, il est de nature répulsive.

[60] Pour Eleanor, ce sont les rêveries matérialisées en décor le long de la route ; pour Miss Harper, il s'agit de la vitre teintée sur le palier :
Halfway there was a landing with a stained-glass window, and [she] stopped, holding her breath. When she had been a child the stained-glass window on the stair landing in her house had caught the sunlight, and scattered it on the stairs in a hundred colors. Fairyland colors, Miss Harper thought, remembering […] » (« Bus » Along 189)

> When she stood still in the middle of the room the pressing silence of Hill House came back all around her. I am like a small creature swallowed whole by a monster, she thought, and the monster feels my tiny little movements inside. « No, » she said aloud, and the one word echoed. (Haunting 270)

Il règne dans le corps de l'organisme engloutisseur un silence sépulcral, Eleanor est semblable à Jonas dans le ventre de la baleine, et le moindre signe de vie que sa minuscule personne pourrait donner à entendre serait fatal. Le principe vital même est inverti, puisque le bruit, le moindre battement de cœur, est aboli ; le silence est nécessaire à la détection de la vie, et les corps vivants doivent imiter le cadavre afin de mieux s'épier.

La double valence du substantif « corps » que l'anglais ou l'allemand établissent avec clarté en séparant « body » et « corpse », « leib » et « korper » est particulièrement troublante ici, lorsque les frontières entre l'hôte et son intrus, le mort et le vif, le contenant et son contenu, sont infiniment vertigineuses, Paul Ricœur reprend cette distinction d'abord opérée par Husserl, pour rappeler que les notions de « tact actif [61]» et d' « incarnation » en impliquent d'autres, tout aussi essentielles :

> […] le Verfallen heideggerien […] porte en effet au concept l'étrangeté de la finitude de l'humain en tant qu'elle est scellée par l'incarnation, donc ce que nous appelons ici l'altérité prime, pour la distinguer de l'altérité de l'étranger[62].

Entre Hill House et Eleanor, la question de l'altérité est tout d'abord une confrontation visuelle, puis un épouvantable corps à corps. L'organisme ennemi se trouve tout à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, et l'hostilité se transforme en élément biologique exterminateur[63]. Le silence à l'intérieur du Léviathan est un liquide amniotique porteur de mort où, pour survivre il faut littéralement faire le mort[64]. La confusion entre la matrice (mater) et la matière (matter) est bien celle que

---

[61] Paul Ricoeur, Soi-même comme un autre, p. 377-378

[62] Ibid., p. 377-378.

[63] D'ailleurs, « hostis » indique le caractère double et indécidable de l'hôte, qui peut très bien demander l'hospitalité pour des raisons inavouables, et détruire peu à peu l'entité d'accueil.

[64] Ces signes précurseurs des capacités phagotrophes de Hill House ne sont pas sans rappeler les hallucinations dans lesquelles Elizabeth Masters Dayton se voit happée (« Jungle » Along) L'enseigne d'une épicerie « delicatessen » menace de s'abattre sur elle, tandis que le trottoir semble animé d'une volonté anthromorphique :

repère Abraham : la dialectique entre l'« écorce » et le « noyau », et la notion voisine d' « invagination[65] », sont particulièrement utiles pour la compréhension de cette lute sans merci que se livrent la demeure et son hôte. Jackson reprend un thème essentiel dans l'œuvre de Poe, à savoir, le « […] cycle de ce [que Marie Bonaparte] repère de manière convaincante comme celui de 'la Mère Morte-Vivante'[66]". La boutade d'Eleanor reflète l'intuition morbide du personnage, ainsi que le courage que lui insuffle Theo, tout juste arrivée : « [My room] used to be the embalming room, I think. » (Haunting 271)

Alors qu'elle se tient au milieu de sa chambre, comme serrée dans l'étreinte silencieuse de Hill House, organisme aux aguets, Eleanor n'ose prononcer qu'un mot, un cri : « 'No,' she said aloud, and the one word echoed. » (Haunting 270) L'émission d'un tel refus, dont l'écho amplifie, mais amenuise également la force, est à interpréter de diverses façons. La négation, écrit Georges Devereux, exprime l'identité, son affirmation absolue[67], qui permet de se construire non avec, mais contre l'entité tutélaire. L'ironie à l'œuvre dans Haunting est observable dans la disproportion entre les adversaires, ainsi que dans la négation en écho émise par l'organisme matriciel. L'affirmation identitaire ne peut pas être salvatrice : Hill House renvoie une interdiction de vivre, ni en elle ni hors d'elle :

> The gates are locked. Hill House has a reputation for insistent hospitality; it seemingly dislikes letting its guests get away. The last person who tried to leave Hill House in darkness —it

---

The loving concern with which she put her feet down one after another on the sidewalk became without perceptible change, terror —was the cement secure? Down below, perhaps no more than two or three feet below, was the devouring earth, unpredictable and shifty. The sidewalk was set only upon earth, might move under her feet and sink, carrying her down and alone into the wet choking ground, and no one to catch her arm or a corner of her coat and hold her back. (« Jungle » Along 139)

[65] Didier Anzieu, Le Moi-peau, op. cit., p. 9.

[66] Marc Amfreville, « La Représentation impossible dans 'The Fall of the House of Usher'», Revue *Française d'Etudes Américaines*, n° 135, 1er trimestre 2013, p. 29.

[67] Devereux reprend une thèse énoncée par un confrère :

La constitution d'une identité chez l'enfant, qui ne la possède pas encore, est un processus fort complexe. Puisque l'enfant doit d'abord se dégager de l'unité duelle qui le rattache à sa mère, René Arpad Spitz a parfaitement raison de dire que le premier dégagement de l'enfant de son ambiance, dégagement qui marque la genèse même de son identité, est le moment où il prononce — d'une façon ou d'une autre — le mot « non ! ». Ce moment correspond à un véritable second accouchement (psychique), puisque c'est par cet acte que l'enfant affirme son identité contra mundum, comme disent les juristes.

Le pionnier de l'ethnopsychanalyse fait référence aux travaux de René Arpad Spitz, No and Yes. On the Genesis of Human Communication, New York, International Universities Press, 1957. Trad. française Le Non et le Oui. La genèse de la communication humaine, Paris, PUF, 2008.

George Devereux, *La renonication à l'identité*, Défence contre l'anéantissement, Préface de Robert Neubeuger, Paris, Editions Payot & Rivages, 2009, p. 48. Italiques originales.

> was eighteen years ago, I grant you— was killed at the turn of the driveway, where his horse bolted and crushed him against the big tree. (Haunting 288)

C'est la « maison-Léviathan », pour reprendre l'expression de Marc Amfreville[68], «l'architecture même d'une maison retenant ses enfants prisonniers, telle la monstrueuse icône d'un accouchement qui ne finirait pas de délivrer, mais au contraire incarcérerait […][69]». La proximité vertigineuse entre les mots « womb » et « tomb », est aussi redoutable entre ceux qui désignent la maison et la dernière demeure. Hill House, où Eleanor est condamnée à se rendre, au sens le plus fort et le plus ambigu du terme, marque l'impossible assignation. Pour Miss Harper, le retour à la maison est une éternelle halte nocturne, une revenance musicale :

> The noise downstairs which had been a jukebox and adolescent laughter faded softly into a distant melody ; my mother is singing in the drawing room, [she] thought, and the company is sitting on the stiff little chairs listening ; my father is playing the piano. She could not quite distinguish the song, but it was one she had heard her mother sing many times […] («The Bus » Along 190)

À la douceur du souvenir, succède une scène singulièrement épouvantable, où le placard déjà signalé s'ouvre pour laisser surgir les jouets d'enfance de Miss Harper, soudain vivants. Ils se dirigent tous, y compris un serpent en bois, un clown, et la poupée appelée Rosabelle[70], se dirigent vers la vieille dame :

> Miss Harper backed away, staring. […] the snake flung its eyeless head viciously at her ankles, and the doll turned, holding her skirt, and her mouth opened and shut. «Go away, » she quacked, « go away, old lady, go away. »
> The inside of the closet was all alive ; a small doll ran madly from side to side, the animals paraded solemnly down the gangplank of Noah's ark, a stuffed bear wheezed asthmatically. The noise was louder and louder, and then

[68] Amfreville, « La Scène originaire ou la représentaion impossible dans « The Fall of the House of Usehr », RFEA 135, Mimesis dans les lettres américaines, éd. Richard Anker, n° 135, 1er trimestre 2013, », p. 35.
[69] Ibid., p. 33.
[70] Le prénom indique sa proximité inquiétante avec la tenancière du bar, Belle, son autre moitié. Les rapports étroits entre le mort et le vif sont soulignés grâce à la femme au regard fixe qui accueille Miss Harper sans aménité et la poupée dont les yeux s'animent. La scission entre « Rosa » et « Belle » se voit annulée en une fusion contre-nature.

> Miss Harper realized that they were all looking at her hatefully and moving toward her. (« The Bus » Along 191)

La nuit primitive d'où naît une telle scène, d'abord signifiée par la référence à Noé et son arche, puis par l'animation des objets, prend fin au son des hurlements de Miss Harper : « Mommy !» (« The Bus » Along 191) L'appel au secours traduit l'horreur de l'assaut, un composite de cauchemars enfantins et de rupture psychosensorielle. Pour Miss Harper, le retour à l'enfance, d'abord retrouvailles heureuses avec des jouets bien-aimés, puis défamiliarisation atroce, obéit lui aussi aux lois de la double valence maternelle, mort et refuge. Le cri viscéral, réitéré à quatre reprises, est plus singulier qu'il ne paraît à première lecture, d'abord parce qu'il renvoie à une langue affective rarement utilisée dans l'œuvre[71], puis en raison du contexte où l'animé et l'inanimé se conjoignent. « The Bus » n'offre pas de réponse à l'énigme du mort et du vif, car sa structure en boucle, le réveil en sursaut de Miss Harper à bord de l'autocar dont elle n'était peut-être pas encore descendue, puis son expulsion brutale une fois encore à Ricket's Landing, la reproduit dans l'infini du cauchemar. Aux questions naïves, à savoir qui est mort, qui est vivant, Belle, ou Rosabelle, il faut ajouter celle qui concerne l'essence même du maternel chez Jackson : le placard à jouets ne renferme-t-il pas la mère et la fille, « Mommy » et ce qui reste, momifié pour ainsi dire, et cependant fou de terreur à l'image de la petite poupée courant dans tous les sens ?

---

[71] L'unique autre exemple où le mot enfantin « Mommy » est employé se trouve dans Road, lorsque Beverley Terrel, attardée mentale, regarde avec sa sœur aînée Frederica des photographies, laissées par les précédents locataires :

> The art fotos (sic) lay beside her […] The one nearest her hand was a sepia print of a young lady lying in a field of leaves; her face was in shadow but her naked body lay most chastely in the sunlight. […] Beverley put her head on one side and said tentatively « Is it Mommy ? » (Road 143)

L'association qu'opère la jeune fille est amusante, car sa mère fait l'objet d'un opprobre significatif dans le voisinage. Sans profession identifiable, cette personne invisible dont il est dit qu'elle dort pendant la journée et que l'on ne voit jamais vaquer à des occupations domestiques fait sans doute partie des femmes de mauvaise vie, comme elles étaient alors appelées. La scène s'achève sur une pointe tout aussi homoristique, car Beverley obtient de sa soeur une des « photographies artistiques » pour ses coloriages.

5. Une demeure (im)maternelle[72]

Hill House, la maison-Léviathan, est l'abjecte à la fois par inorganisme et par excès de caractère organique. Elle disperse, pulvérise, car la première épouse de Crain et la mère de leurs deux filles meurt à l'approche de Hill House, et ne pénètre la maison que comme cadavre. Les enfants grandissent comme des sortes de moisissures, ainsi que le suggère Theo : « It's not nice to think of children growing up like mushrooms in the dark. » (Haunting 295) Le corps de la maison incarne l'altérité absolue de la mère, à l'image d'Orianna Halloran, l'assassin de son propre fils : « Unmotherly monster. » (Sundia1 56) L'allitération en « m » permet de mieux souligner la présence du suffixe en « un », lequel ne manque pas de rappeler la composition de l'adjectif difficile à prononcer, proposé comme paradigme dans le salon de Miss Jones, « uninhabitable » (Nest 194).

Si Hill House montre dans une immédiateté saisissante son caractère inhabitable, son déficit maternel, elle ne s'en sert pas moins des nombreux atouts qu'elle possède :

> It's charming, Eleanor thought, surprised at herself ; she wondered if she was the first person ever to find [it] charming and then thought, chilled, Or do they all think so, the first morning?» (Haunting 308 Italiques originales)

Le charme est singulier, non dénué d'inquiétude, mais Eleanor vient de passer sa toute première nuit de sommeil réparateur depuis des années. L'insistance ironique dont font preuve le futur héritier de Hill House, Luke Sanderson, orphelin de mère[73], et Theo, sur le caractère étrangement maternel d'une maison, « [a] mother house » (Haunting 211).

---

[72] Nous empruntons ce néologisme à Marina Tsvetaieva, qui l'utilise dans une lettre (1932), restée inédite jusqu'en 2018, écrite directement en français, en réponse à Nathalie Barney qui publie Pensées *d'une Amazone* en 1920. Dans son analyse des ruptures que peut provoquer l'impossibilité de procréer pour les couples de femmes, elle « […] ome[t] le cas exceptionnel : la femme immaternelle […] », pour qui la stérilité obligée n'est pas une cause de tourment, contrairement à « [l'] être […] qui aime mieux avoir un enfant qu'aimer […] » et quitte sa compagne.
Marina Tsvetaeva, Mon frère féminin. Lettre à l'Amazone, Paris, Le Livre de Poche, 2018, p. 28-29.

[73] Ce détail le rapproche des filles Crain ; Luke, logé dans la chambre rose, est d'ailleurs féminisé, comme si ce statut d'orphelin de mère le réduisait à un rang ridiculement inférieur dans la hiérarchie chromatique de Hill House.

La demeure impondérable se présente comme une entité dont la folie est définie en négatif (« not sane » Haunting 243, 417), comme un cercle se refermant sur lui-même, puisque les lignes d'introduction du roman se retrouvent, identiques, en guise de conclusion. De même que la mère primitive, ou bien encore Uroboros, ce symbole ancien du serpent qui se mord la queue, Hill House est capable de tracer les limites infinies de son propre pouvoir, la figure du cercle ne commençant et ne finissant nulle part, géométrie d'un certain vertige existentiel. Son corps, tout en polarités antagoniques capables de s'annuler les unes les autres tout en demeurant mystérieusement immuables, possède un cœur de glace. Ainsi, le seuil de la Nursery (« The very essence of a tomb […] » (Haunting 325), est-il aussi glacial qu'un souffle d'air provenant du pôle nord, mais la température de la pièce en elle-même, demeurer étonnamment chaude : « 'This [the doorway] is […] The heart of the house.' » Haunting 326). Le froid que ressent Eleanor à chaque manifestation nocturne de Hill House, semble animé d'une intention maléfique : « 'It doesn't seem like an impartial cold,' [she] said […] I felt it as deliberate, as though something wanted to give me an unpleasant shock.' » Haunting 327) Ce souffle froid est brutal, haineux, claque sur la peau comme une gifle, se fait sentir comme une haleine sépulcrale. À l'instar du regard toujours sur le qui-vive de Hill House, des figures peintes au-dessus de l'entrée de la Nursery montent une garde inquiétante.

> In either corner of the hall, over the nursery doorway, two grinning heads were set ; meant, apparently as gay decorations for the nursery entrance, they were no more jolly than the animals inside [the line of nursery animals painted Along the wall seemed somehow not at all jolly, but as though they were trapped, or related to the dying deer in the sporting prints of the game room]. Their separate stares, captured for ever in distorted laughter, met and locked the point of the hall where the vicious cold centered. (Haunting 326)

La mise à mort du cerf et son agonie, représentées elles aussi pour l'éternité de Hill House dans les gravures de la salle de jeu, se voit clairement associée avec la mélancolie des animaux peints sur un des murs de la nursery. Que les animaux soient mourants ou captifs, leur parenté avec les fillettes Crain, qui passèrent leur morne enfance en ces lieux, et Eleanor, l'incarcérée récalcitrante et cependant docile de la maison, illustre la rime entre les mots de « womb » et « tomb ». Les nuances des

intervalles possibles entre le point d'origine et la mort, le corps vivant et le cadavre. Le lien ombilical entre Hill House et Eleanor est de nature monstrueuse, et la coprésence des deux corps contre nature.

Lorsque l'héroïne de « The Little House » (Along) prend possession de la maison que lui léguée sa tante, et dans laquelle il semble qu'elle soit morte dans des circonstances un peu troubles, elle ne peut s'empêcher de remarquer une odeur de corruption.

> […] her aunt had left a tomato ripening on the window sill, and it scented the kitchen with a strong air of decay [She] scraped the rotten tomato from the window sill and carried the bag to the garbage pail by the back steps. When she came back she slammed the back door correctly and the latch caught ; the key was hanging where she knew it had been, beside the door ; I'm alone in the house, after all, she thought with a little chill touching the back of her neck. (« Little House » Along 173)

Il convient de noter dans ce passage la relation entre la maturation, pourriture, une mort mystérieuse, et la manifestation physique d'un sentiment de peur anthropomorphisé, semblable au toucher glacé d'une main à la fois sépulcrale et animée. La nursery, dans l'énorme corps de Hill House, est la seule pièce dans laquelle Mrs. Dudley semble récalcitrante à pénétrer : « […] larger than the other bedrooms, [it] had an indefinable air of neglect found nowhere else in [the house] […] « (Haunting 326). Dès son arrivée, Eleanor remarque le lien explicite entre la maison, impeccablement tenue, et la gouvernante qui peut être félicitée d'une telle perfection : « Her apron was clean, her hair was neat, and yet she gave an indefinable air of dirtiness […]» (Haunting 266). Une semblable difficulté à repérer les causes d'une répugnance physique se retrouve dans le souvenir olfactif de la chambre maternelle, ravivé de façon aigüe par l'odeur nauséabonde, barrière longtemps infranchissable pour Eleanor, au seuil de la bibliothèque. Les onze années passées au chevet de sa mère invalide et tyrannique placent Eleanor parmi les victimes des mères geôlières, vampiriques, dont le pouvoir négatif exige le sacrifice des filles restées célibataires. Le temps maternel, l'éternité de ces soins apportés sans contrepartie d'amour et de gratitude, est celui d'une odieuse circularité, selon les termes qu'emploie Luke Sanderson pour décrire ce qui l'écœure dans le décor de Hill House : « It's all so motherly […] Perhaps […] the single most repulsive aspect is the emphasis on the globe » (Haunting 390) À Hill House, les rondeurs, si

caractéristiques de la nostalgie bachelardienne[74], sont un sinistre rappel de son pouvoir féroce. De même que la mère acariâtre qui refusait à Eleanor les services d'une blanchisseuse, Hill House est indomptable. C'est une entité irascible que Luke et Theo se plaisent à flatter (« a fairyland of beauty » Haunting 306).

Parce qu'elle juxtapose des éléments disparates, tout en maintenant les antagonismes et les tensions, la maison gothique de Jackson se place dans la tradition d'une architecture de l'Unheimlich.

L'architecture de Hill House est pathologique, ainsi que pathogène ; pour décrire cette demeure, Montague reprend des qualificatifs immémoriaux : « You will recall […] the houses described as 'leprous,', or Homer's phrase for the underworld: : aidao domos, the house of Hades […]» (Haunting 290) L'impureté distingue ces maisons abominables de celles que l'on peut habiter sans crainte.

C'est un labyrinthe, une figure que les architectes empruntent à la mythologie grecque pour en donner leurs propres définitions :

> a) édifice d'où l'on ne sort pas sans un guide ;
> b) caverne aux méandres inextricables ;
> c) trace ingénieuse d'un chemin semé d'embûches, ou, tout au moins, un parcours très complexe ;
> d) transposition métaphorique[75]

Le centre de la raison, celui de l'univers même, ne peut résister à l'assaut porté par l'hostilité ontologique du monde ; pour ne pas périr à Hill House ou à Pepper Street dans Road, ou chez les Halloran dans Sundial, dans le musée municipal et dans l'esprit d'Elizabeth Richmond dans Nest, à New York dans Nest et « A Pillar of Salt », dans Hangsaman ou Castle, il faut avoir le pied marin[76]. « The centre cannot

---

[74] À la suite de Karl Jaspers, Van Gogh, Joë Bousquet, La Fontaine [qui] « nous ont donné un document de phénoménologie pure […] Bachelard célèbre la sphère, et « la force hypnotique » de « [ses] expressions : « […] voilà qu'on se tient tout entier dans la rondeur de l'être, qu'on vit dans la rondeur de la vie comme la noix qui s'arrondit dans sa coquille. »
Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace,* Paris, P. U. F., 1957, rééd. Quadrige P.U.F., 1983, p. 209.

[75] Paolo Santarcangeli, Le Livre des labyrinthes, Paris, Gallimard, 1974, p. 255.

[76] Selon Luke, sortir de Hill House exige une acclimatation particulière :
« What happens when you go back to a real house ? » Eleanor asked. « I mean — a —well — a real house ? »
« It must be like coming off shipboard, » Luke said. « After being here for a while your sense of balance could be so distorted that it would take you a while to lose your sea legs, or your Hill House legs. » (Haunting 310)

hold », comme dans le poème de Yeats[77]. Il peut tendre les bras, comme une figure maternelle, mais pour mieux saisir avant d'expulser.

> « It is » — and his voice was saddened — « a masterpiece of architectural misdirection. The double stairway at Chambord— »
> « Then everything is a little off centre ? » Theodora asked uncertainly. « That is why all feels so disjointed ? » (Haunting 316)78

À cette structure en déséquilibre, il convient d'ajouter le malin plaisir que semble prendre la maison anthropomorphisée à égarer ses hôtes, déjà soumis à l'épreuve du mal de mer lorsqu'ils sont à bord. De même que le navigateur a besoin d'une boussole, il est nécessaire de se munir d'une carte de la maison et de s'exercer à ne pas s'y perdre.

La nature intrinsèque de Hill House est de guider pour mieux semer, et inversement ; ainsi, ses méandres mènent à certains centres inattendus, comme ce paradis terrestre qu'est la salle à manger :

> Moving cautiously, [Dr. Montague] crossed the dark room and opened a door, and they followed him into the pleasantest room they had seen so far, more pleasant, certainly, because of the lights and the sight and smell of food. «I congratulate myself, » he said, rubbing his hands happily. «I have led you to civilization through the uncharted wastes of Hill House.» (Haunting 286)

Comme de coutume dans l'œuvre de Jackson, les indications rassurantes sont suivies d'allusions inquiétantes. Les promesses gastronomiques qu'annoncent la table joliment mise et les fumets appétissants se voient presque annulées par les commentaires de Luke, qui n'ont rien d'anodin : « [Mrs. Dudley] said she hoped to find me alive in the morning, and our dinner was in the oven ; now I suspect that she intended me to die of gluttony. » (Haunting 286)

---

[77] "Things fall apart ; the centre cannot hold ; / Mere anarchy is loosed upon the world, / The blood-dimmed tide is loosened, and everywhere/ The ceremony of innocence is drowned."
W.B. Yeats, « The Second Coming ». Collected Poems, op. cit., p. 210.
[78] La référence à la célèbre réplique de Hamlet est claire : « The time is out of joint. » Shakespeare, Hamlet, I. 5. op. cit., p. 190-191.

6. Les deux visages de la mère nourricière, Mrs. Dudley et Mallie

L'habitus est avant toute chose pétri des habitudes ancestrales les plus honteuses, et leur héritage obligé produit une torsion des valeurs qui ne peut que faire scandale. Le « domus, » rappelle Goetz dans son ouvrage, est un espace de domination, le « dominus [79]» y établit ses possessions afin qu'elles bénéficient de l'immobilité, condition prérequise pour la transmission. Ce sont les soins et le « bien user » des Anciens qui dans l'économie antique, écrit encore Goetz, garantissent la préservation de la demeure[80].

La question de l'économie psychique se trouve intimement liée avec l'intendance que requiert la tenue toute maison, thème qui dans l'œuvre de Jackson est exploité sous ses formes les plus complexes. Qui tient une maison ? Entre Hill House et ses hôtes, la propriété Blackwood et le château de Merricat, il se joue des enjeux vitaux.

Cet usage bénéfique des maisons et de ce qu'elles contiennent prend dans Haunting une valeur de rituels et de pétrification névrotique. À Hill House règne la dictature de l'ordre absolu, de l'intangible nécessité de respecter la loi interne des objets, satellites intérieurs de la maison, qui exige que la moindre chose a une place assignée pour l'éternité. Ce diktat ne fait pas seulement office de méthode de rangement, mais signale une élection secrète, une nécessaire propitiation dont le but est de contenir, peut-être dans son sens propre, le chaos et la vengeance de la maison. Pour appartenir à cet ordre immémoriel, il faut ménager la susceptibilité de la maison, produit de son architecte ou de son possesseur. Mrs Dudley, la gouvernante qui officie à Hill House, est l'incarnation extrême d'une forme de manie ménagère dont Jackson rappelle la pénible tyrannie dans toute son œuvre en la plaçant au cœur de la monstruosité d'un certain mode d'habitation et de maternage. Mrs Dudley, à

[79] Goetz, Théorie des maisons, op. cit., p. 97-98.
[80] Ibid, p. 108.

l'instar de Mrs Merriam dans Road, peut se féliciter d'être une excellente ménagère[81], mais cela se fait aux dépens de la force vitale de l'entourage. Ce que Barthes appelait « la marotte de Xénophon » prend sous la plume de Jackson un aspect mortifère. Goetz souligne le caractère philosophique de « l'ordonnancement des choses et des personnes », des « meubles et équipements en tout genre, objets d'arts et bibelots[82]. »

> Toute maison est un arrangement. Une maison est une manière d'arranger les choses de telle sorte que cela nous arrange, en un sens très profond. C'est cela que nous irons chercher dans une relecture de Xénophon et de son éloge de l'ordre dans L'Économique. La « marotte de Xénophon », comme dit Barthes, ne peut, à mon sens être ravalée au souci trivial de bien ranger les objets afin de les avoir toujours « sous la main ». Aristote nous apprend d'ailleurs dans son Economique que notre proverbe « une place pour chaque chose et chaque chose à sa place » est d'origine lacédémonienne[83].

Les maisons de Jackson ne peuvent souffrir le moindre écart par rapport à leurs normes d'agencement ; de même que la machine infernale de « À la colonie pénitentiaire [84]» de Kafka, leurs lois internes s'inscrivent en lettres de sang sur la chair des condamnés. Certes, il existe dans l'œuvre de nombreux exemples humoristiques de mesquinerie domestique, faite de ces innombrables « bibelots » dont il faut prendre soin, et que l'on peut considérer comme les correspondants matériels du bric-à-brac langagier dont sont constituées les conversations qui encombrent les relations sociales plutôt qu'il ne promeut la communication. Certaines formes d'intendance échappent aux oukases avec un bonheur sans égal, cible de la jalousie des maîtresses de maison esclaves de leurs propres lois. Dans « Very Strange House » (Ordinary), la domesticité est légère, merveilleusement délivrée des contingences matérielles.

---

[81] L'expression anglaise, « houseproud », peu s'appliquer indifféremment à tous les personnages féminins de Jackson, dont chacun garde cependant ses spécificités. Ainsi, les rituels de nettoyage dans Castle obéissent aux superstitions de Merricat plus encore qu'aux soucis d'intendance de Constance.
[82] Goetz, Théorie des maisons, op. cit. p. 109
[83] Ibid., p. 109-110.
[84] Franz Kafka, « À la colonie pénitentiaire » (1914), Un médecin de campagne et autres récits, traduction de l'allemand de Claude David, Paris, Gallimard, Coll. Folio Bilingue,1996.

Mallie, la bonne à tout faire des West, les nouveaux voisins d'Addie Spinner, est douée de pouvoirs magiques. La nature est pour elle une source de bienfaits qu'elle utilise pour embellir le monde alentour, une étonnante faculté qui irrite et scandalise l'austère narratrice du conte.

Elle s'aperçoit tout d'abord que la maisonnée est végétarienne, à l'exception du chat pour qui Mallie effectue l'unique achat qu'il lui faut faire au magasin d'alimentation. L'appétit de l'animal, qui mange un poulet entier par jour, n'est pas le seul sujet d'étonnement. Les talents de Mallie sont multiples ; un champignon ou un brin d'herbe suffisent pour que surgissent des plats prodigieux, l'intendance de la la maison et sa décoration semblent dépendre de lois inconnues :

> [...] and then the maid said to Mrs. West that she was putting together the curtains for the front bedroom, and would Mrs. West like to decide on the pattern ? And while I just stood there with my jaw hanging, she held out a handful of cobwebs — and I never did see anyone before or since who was able to hold a cobweb pulled out neat, or anyone who would want to, for that matter — and she had a blue jay's feather and a curl of blue ribbon, and she asked me how I liked her curtains. (« Strange House » Ordinary 409)

Le caractère magique de tels talents n'émerveille pas la narratrice, pour qui toute tâche ménagère requiert des efforts étrangers à la moindre notion de bonheur. Les présents que Mallie dépose chez elle, des mouchoirs brodés ou des mets aussi originaux que délicieux, lui causent un vif déplaisir. Ils proviennent d'une magicienne (« [The cat] [helps her] with her magic. » « Very Strange House » Ordinary 409), une étrangère excentrique dont les employeurs s'octroient des libertés impardonnables, comme celle de donner des fêtes chaque soir :

> [...] [p]eople haven't got the right to live like that. Folks should go to bed at a sensible hour and get up at sensible hour and spend their days doing good deeds and housework. (« Very Strange House » Ordinary 411)

Addie Spinner oppose aux bienfaits de la magie un refus obstiné, qu'elle paiera de manière singulière lorsque sa maison se verra envahie par les chatons surnaturels que lui laisse en héritage le familier de Mallie. Le personnage de la magicienne

nourricière transforme le monde de manière radicale, dont elle annule l'hostilité foncière en prodiguant des soins aux enfants comme aux animaux.

À l'instar de la maison[85], Mrs. Dudley dispense des soins maternels paradoxaux susceptibles de mener à la mort. Le lieu même où elle officie avec une admirable efficacité génère un sentiment d'angoisse, dû à la multiplicité des portes, qui sont autant de sorties supplémentaires, mais aussi des entrées pour des ennemis potentiels : « I wonder how she likes working in a kitchen where a door in back of her might open without her knowing it. » (Haunting 320)

La nourriture est exquise, mais les ombres fantasmatiques du cannibalisme rôdent ; la générosité culinaire de l'intendante, réelle, n'est pas sans prix. Luke, dépêché en cuisine par ses compagnons afin de quémander un supplément de café, acquiesce sans enthousiasme :

> […] Do not be surprised if you lose [me] in this cause ; perhaps Mrs. Dudley has not yet had her own midmorning snack, and she is perfectly capable of a filet de Luke à la meunière, or perhaps dieppoise, depending upon her mood ; if I do not return » — and he shook his finger warningly under the doctor's nose — « I entreat you to regard your lunch with the gravest suspicion[86]. » (Haunting 343 Italiques originales)

L'humour noir dont fait montre le personnage dissimule à peine la crainte que la cuisinière inspire aux hôtes de Hill House, réduits à l'état de nourrissons sans défense, susceptibles d'être dévorés par leur mère nourricière. La notion freudienne de Hilflosigkeit[87] fournit une clé de lecture essentielle dans ce contexte où la vulnérabilité et le péril extrême sont inextricablement entremêlés. La figure de la mère omnipuissante, tueuse et ogresse est un archétype universel que les mythologies et les contes populaires mettent en scène sous leurs formes les plus diverses.

---

[85] Bien qu'elle quitte la maison dès la nuit tombée, Mrs. Dudley en est indissociable :
« The house seems different when she's not in it, » Eleanor said.
« Emptier. » Luke looked at her and nodded. (Haunting 327)
On retrouve l'image des vases communicants, avec Hill House qui se vide lorsque la cuisinière s'absente après avoir rempli les estomacs des hôtes.

[86] Mrs. Dudley serait alors semblable à Titus, qui dans Titus Andronicus, donne Chiron et Demetrius à manger à son ennemi lors d'un festin.
Shakespeare, Titus Andronicus (1594), V: 3, The Works of William Shakespeare, op. cit., p. 1024.

[87] « Le désaide initial (Hilflogsigkeit) de l'être humain est la source originaire de tous les motifs moraux. » Sigmund Freud, « L'esquisse d'une psychologie », La Naissance de la psychanalyse, Paris, PUF, 1956, p. 68.

Dans Sundial, où règne le fantôme d'un Ur-Vater, contrepoids à la mère nuisible que symbolise Orianna, l'entre-dévoration à l'œuvre entre les générations se reflète dans la violence des événements. C'est un étrange repas totémique que donnent les futurs rescapés de l'anéantissement du monde à la fin du roman. La célébration d'une prophétie dont la véracité doit se vérifier le lendemain même associe le fondement d'une religion nouvelle et le renforcement des liens au sein d'une communauté, procédé que décrit Freud, à la suite de Frazer :

> En nous basant sur la fête du repas totémique, nous pouvons donner à cette question la réponse suivante : un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle[88].

La thématique de la dévoration apparaît dans Nest, où Betsy émet des menaces d'ordre cannibalique : « […] « I am going to get my eyes open all the time and then I will eat you and Lizzie both […] (Nest 64) L'hypnose la contraint à garder les yeux fermés, mais à la liberté qu'elle se promet de conquérir elle conjugue le plaisir d'ingestion de ses ennemis. Sundial met en scène diverses modalités liées aux peurs les plus primitives, que les contes populaires, notamment ceux destinés aux enfants, concentrent autour de la figure de l'ogre. Orianna Halloran, qui se défend d'ourdir de sombres desseins (« Am I an ogre ? Is this Castle of mine guarded ?» Sundial 135), et ne souhaite pas être assimilée à l'espèce des mantes religieuses[89], est assaillie en rêve par de dangereux enfants. Tout d'abord ravie d'avoir enfin trouvé son refuge (« Deep in the forest I am in my little house and no one can ever find me. » Sundial 113), Orianna voit arriver un garçonnet et sa sœur, et se barricade aussitôt. Sa maisonnette onirique regorge de friandises dont raffolent les enfants, et l'unique gage de tranquillité possible pour la propriétaire de ces lieux est de prendre les gourmands au piège de leur propre gloutonnerie. En effet, ces doubles de Hansel et de Gretel sont doués d'un appétit féroce propre à engloutir la maison en sa totalité, à l'image

[88] Sigmund Freud, Totem et Tabou (1912-1915), Paris, Payot, 1965, p. 212.

[89] Elle n'en absorbe pas moins les forces vives de son mari, préfiguration de l'oncle Julian dans Castle, dont il partage les infirmités physiques et intellectuelles, et n'a pas hésité à tuer son fils. Dans sa conquête du pouvoir grotesque qu'elle dispute à Fanny, elle sacrifie des vies aux sens propre et figuré. La métaphore qu'elle utilise pour apaiser les craintes de Scarabombardon (« That does not mean, Captain, that we must capture our men, like a pack of lunatic princesses feeding on their mates. » Sundial 138) peut s'appliquer aux relations qu'elle entretient avec son entourage.

des mœurs dispendieuses des héritiers qui ruinent leurs parents. Dans sa tentative de mettre un terme au processus de destruction en cours, Orianna, la sorcière du conte comme de son propre rêve, agit en accoucheuse contre nature ; elle incorpore les enfants trop voraces à une maison dont elle refuse de reconnaître le caractère autophage. Les murs, le toit, l'ameublement faits de sucreries et de chocolat, ne sont pas le décor d'un paradis pâtissier comme il arrive à Noddy, le petit héros des livres pour enfants d'Enid Blyton, de traverser. Bien plutôt, ils signifient ce qui dans la transmission de la dette, ne peut être donné à manger sans dévoration ou avalement mutuels. Orianna Halloran, meurtrière de son propre fils, procède à un enfermement vengeur :

> As the little house shook and strained with the eager burrowing of the children inside, she turned slowly and with pleasure followed them in ; she closed the closet door on the boy and slammed the cupboard shut on the girl, and then came outside again to sit on the grass before her door and enjoy the evening sunlight, hearing them call pitifully to her from the inside. (Sundial 115)

La dette gangrène l'héritage, le transforme en matière corrompue, en nourriture mortifère ; le corps de la maison, métonymie de la matrice, est un piège alimentaire[90]. La manducation fonctionne comme une métaphore de l'inhabitable, du processus de destruction mutuelle entre l'hôte et l'intrus qu'il fait prisonnier[91]. Pour Bruno Bettelheim, le conte « Hansel et Gretel » met en scène un double apprentissage auquel la mère et l'enfant doivent s'astreindre :

> But, as the story tells, such unrestrained giving in to gluttony threatens destruction. Regression to the earliest « heavenly » state of being — when on the mother's breast one lived symbiotically off her — does away with all individuation and independence. It even endangers one's very existence, as cannibalistic inclinations are given body in the figure of the witch[92].

---

[90] Les hallucinations de Tony Morgan lors de son odyssée psychique dans New York incluent un réfrigérateur (« fifty times larger than life » « Nightmare » Ordinary 55), empli de denrées alimentaires, puis un automate : « The a float hilding a golden barrel full of enormous dollar bills, with a grinning mannequin who dipped into the barrel, brought up a handful of the great dollar bills, and ate them, then dipped into the barrel again. » (« Nightmare » Ordinary 55)

[91] Bruno Bettelheim, The Uses of Enchantment : The Meaning and Importance of Fairy Tales, London, Thames and Hudson 1976, rpt. Penguin Books, 1991,

[92] Bettelheim, The Uses of Enchantment, op. cit., p. 161.

Dans Hangsaman, Natalie se perçoit comme un colosse à l'appétit féroce, penché au-dessus de ce qu'il souhaite absorber (« eat the room » Hangsaman 179), un Cronos qui anéantirait le monde après avoir avalé ses enfants. Cette vision évoque Saturne dévorant ses enfants, le tableau de Goya[93], et vient enrichir la thématique organisatrice du roman. Les commentaires que fait Olivier Meslay d'une sanguine du peintre[94] nous paraissent particulièrement éclairants.

> Le mélancolique est un enfant de Saturne mais son destin est-il de mourir de et dans la bouche de son père ? Comme en miroir, le dieu lui-même est un mélancolique que la contemplation de sa propre création exaspère et rend fou[95].

Pour les personnages de Jackson, manger le monde qu'ils ne peuvent ni comprendre ni habiter est une manière de trouver une échappatoire. Parents et enfants s'entre-dévorent, en un « cercle infernal [qui] semble sans fin mais aussi sans autour, il se suffit à lui-même et fait disparaître tout objet de contemplation. Le meurtre annule le temps[96] ».

7. L'impasse, l'incarcération fatale

Entre la confrontation initiale et la mort, la distance spatio-temporelle est quasi inexistante, les antithèses entre rester, partir et revenir abolies. Une semaine sépare l'arrivée et le départ d'Eleanor ; comme le premier jour, la maison la surplombe pour la narguer en un silence accablant :

> Beyond their heads she could see the windows looking down, and to one side the tower waited confidently […] she smiled brokenly up at the house, looking at her own window, at the amused, certain face of the house, watching her quietly. (Haunting 413)

---

[93] L'œuvre du peintre, exposée au musée du Prado, date de 1819-1823.
[94] On put l'admirer au Grand Palais entre octobre 2005 et janvier 2006 lors de l'exposition « Mélancolie. Génie et folie en Occident », sous le commissariat général de Jean Clair.
[95] Olivier Meslay, in Mélancolie. Génie et folie en Occident, Paris, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, SMB Staatliche Museen zu Berlin, 2005, p. 314.
[96] Ibid., p. 314.

La contemplation de Hill House n'est jamais aisée ; ses angles anormaux, son architecture biscornue et instable empêchent toute représentation raisonnable, ou sans danger. Eleanor est saisie d'un vertige alors qu'elle regarde, la tête penchée en arrière, la tour surplombant la véranda. Deux images, deux dimensions, deux moments dans le temps se télescopent.

> High on top was a conical wooden roof, topped by a wooden spire. It must have been laughable in any other house, but here in Hill House it belonged, gleeful and expectant, awaiting perhaps a slight creature creeping out from the little window onto the slanted roof, reaching up to the spire, knotting a rope…
> «You'll fall, » Luke said, and Eleanor gasped ; she brought her eyes down with an effort and found she was gripping the veranda rail tightly and leaning far backward. (Haunting 321)

La vision d'Eleanor met en abyme la mort par pendaison de la dame de compagnie quelques décennies auparavant, préfigure sa propre tentative de suicide au sommet de cette même tour, la veille de son renvoi de Hill House. La maison et sa folie carnavalesque (« The crazy house at the carnival » Haunting 311) reproduisent à l'infini la dette de servitude et de mort entre mères et filles, ou leurs substituts. Son architecture est circulaire, carcérale avec ses chambres intérieures sans fenêtres sur l'extérieur, entourées par un cercle d'autres pièces que semble emprisonner une véranda.

> Eleanor wandered along the veranda, thinking she had never before known a house so completely surrounded. Like a very tight belt; she thought ; would the house fly apart if the veranda came off ? (Haunting 321)

La contention extrême, sur le point de céder, est une métaphore de l'effondrement en cours ; Hill House, si « encerclée », resserre son emprise sur Eleanor, sur le point de céder: « […] I know I'm not really going to be hurt and yet time is so long and even a second goes on and on and I could stand any of it if I could only surrender — […] « (Haunting 355) La proximité entre les mots « surrounded » et « surrender », impossible à illustrer en français, laisse affleurer une similarité inattendue entre la maison et Eleanor dans leurs structures « mentales ». Il s'agit avant tout d'une volonté claustratrice dont l'emprise est indéfectible :

> The house was waiting now, she thought, and it was waiting for her ; no one else could satisfy it. « The house wants me to say, » she told the doctor. (Haunting 413)

Dans « A Visit » (Along), Margaret est invitée par une camarade de classe pendant les congés scolaires. Dès le premier regard, la jeune fille est conquise par l'exceptionnelle beauté des lieux, un panorama enchanteur qu'il lui semble reconnaître :

> […] when she alighted with Carla Rhodes at the doorway of Carla's home, she felt that she too had come home, to a place striven for and earned. (« A Visit » Along 91)

Une statue de faune en marbre, chaude au toucher, veille à la porte, laquelle s'ouvre sur un spectacle impressionnant, constitué d'une cage d'escalier qui semble s'envoler vers des hauteurs invisibles, de pièces en enfilade ainsi que d'une multitude de tapisseries et de tableaux, où la demeure est représentée à l'infini. Le vertige des points de vue est ainsi décuplé, car les représentations picturales, peintes ou tissées, diffèrent dans leur taille, les unes étant trop grandes pour que l'ensemble soit immédiatement perceptible, voire appréhensible, et les autres trop minuscules.

Un subtil chromatisme souligne le passage d'une pièce à une autre, dont la succession est une expérience sensible. Une salle est baignée d'or, tandis que la suivante est une harmonie de tons argentés ; des miroirs reflètent les allées et venues des jeunes filles en une succession d'images emboîtées, de même que le mobilier est parfois en gigogne. Le vertige spéculaire caractérise la structure de la maison Rhodes, incarnation d'une histoire familiale immémoriale, illustrée au cours des générations par des brodeuses comme la mère de Carla. Les tapisseries décrivent la maison réfléchie dans le lac, ou de face, changeante selon les saisons et cependant toujours la même.

Aux innombrables tapisseries, aux broderies et aux miroirs, il faut ajouter l'art du portrait en mosaïque, que Margaret est amenée à admirer dans une pièce singulière :

> The tiles were set in the floor of this room, in tiny bright spots of color which showed, when you stood back and looked at them, that they were again a picture of the house, only now the same materials that made the house made the tiles, so that the tiny windows were tiles of glass, and the

> stones of the tower were chips of gray stone, and the bricks of the chimneys were chips of brick. (« A Visit » Along 96)

Cette pièce et sa mosaïque, centrale dans la demeure comme dans la structure de la nouvelle, sont le point de jonction de tout ce qui est épars dans le temps et dans l'espace. Alors qu'elle examine les détails de l'œuvre carrelée sur laquelle elle marche, Margaret aperçoit une figure :

> It was a curiously made picture of a girl's face, with blue-chip eyes and a red-chip mouth, staring blindly from the floor, with long light braids made of yellow chips going down evenly on either side of her round cheeks. (« A Vist » Along 97)

Le visage, constitué des mêmes matériaux qui ont servi à la construction de la maison, est celui du double de l'héroïne, dont on comprend qu'elle est revenue sur les lieux où elle vivait jadis :

> She stepped back again, holding her head up and back to read the letters, pieced together with stone chips and set unevenly in the floor. « Here is Margaret, » it said, « who died for love. » (« A Visit » Along 97)

Peu de temps après, la jeune fille fait connaissance de la grand-tante des Rhodes, une femme âgée, claustrée avec son chat au sommet de la tour adjacente à la demeure. Elle est l'impossible incarnation de l'amoureuse représentée dans le portrait, le temps fait chair au sens proustien, « comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient[97]. »

En une même torsion fantastique, Margaret, la jeune invitée, représente le passé et le présent figés dans l'éternité de leur succession comme de leur simultanéité. C'est ainsi sa propre pierre tombale que foule le double ressurgi de son passé, et l'arrivée de Paul, le mystérieux compagnon de voyage du fils Rhodes venu rendre une brève visite à sa famille, l'heureuse répétition de leur première rencontre.

[97] Marcel Proust, Le temps retrouvé (1927), À la recherche du temps perdu, Tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 1048.

De même que la grand-tante incarne le temps et ses ravages, la maison trahit des signes d'usure invisibles sur ses représentations picturales[98], que le fils Rhodes est prompt à dénombrer, au même titre que des indices plus inquiétants encore, comme la mort progressive de la faune et de la flore.

La tuile manquante dans le portrait de l'autre Margaret, semble animer le double, une nouvelle fois endeuillé par le départ de Paul :

> There was indeed a tile missing from the wide white cheek, and the broken spot looked like a tear, Margaret thought ; she kneeled down and touched the tile face quickly to be sure it was not a tear. (« A Visit » Along 110)

Le portrait, enclavé dans le corps même de la maison Rhodes, incarne les paradoxes en jeu entre le mort et le vif, également manifestes dans la dichotomie entre la jeune fille et l'ancêtre dans la tour.

Paul, le spectre[99], s'indigne, affirme qu'une telle chose est impossible, puisque la demeure est à l'abri de toute détérioration : « The house is the same as ever […] It does not change. » (« A Visit » Along 110) La disparition du fragment dans le portrait tessellé n'est pas seulement un objet de vigoureux déni, mais la larme, la mutilation du visage, comme les dommages subis par la maison, ne peuvent être compensées que d'une seule façon :

> « Carpets will wear, you know, and unless they are replaced… »
> « Replaced ? » He stared as though she had said something evil. « What could replace anything in this house ? He touched Mrs. Rhodes' embroidery frame, softly. « All we can do is add to it. » (« A Visit » Along 111 Italiques originales)

---

[98] La nouvelle inverse le processus à l'œuvre dans The Picture of Dorian Gray, où la jeunesse et la beauté du personnage principal restent intactes et la vilennie de son âme, la déliquescence de la chair s'inscrivent sur le tableau remisé à l'abri des regards.
Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray (1891), London, Ward Lock & Co., rpt Harmondsworth, Middlesex, Penguin Modern Classics, 1975.

[99] Margaret ne se rend compte que tardivement qu'elle est la seule à percevoir la présence de l'énigmatique compagnon :
Margaret, standing beside Mrs. Rhodes, turned to Carla's brother (and Paul ; who was Paul ?) and said, « good-by. » He bowed to her and moved to go to the door with his father. (« A Visit » Along 111Italiques originales)

Dans son rôle de Demon Lover, il renoue les liens amoureux pour les défaire, et s'en retourne après avoir réitéré ses promesses (« I will always remember you […] » « A Visit » Along 111). Il est légitime de se demander s'il n'emporte pas le bris manquant, car il applique le principe directeur de l'économie psychique de la maison, qui fonctionne comme des vases communicants, en reconstituant dans sa mémoire la totalité du visage qu'il a peut-être défiguré.

Le rôle de la maîtresse de maison n'en est pas moins ambigu, car Mrs. Rhodes régente le récit, dont elle manipule littéralement la trame :

> […] she had of course learned the faces of the house better than the faces of her children. The dreamy life of the Rhodeses in the house was most clearly shown Margaret as she watched Mrs. Rhodes surely and capably building doors and windows, carvings and cornices, in her embroidered house […] (« A Visit » Along 99)

La maison et la mère ne font qu'une, grâce à l'art du tissage, apte à prendre Margaret dans leur piège : « The small thread of days and sunlight, then, that bound [her] to the house, was woven here as she watched. » (« A Visit » Along 99) À l'exception du fils Rhodes et de Paul, les personnages sont captifs, comme des éléments dans un décor : « My embroidery is very nearly finished », Mrs Rhodes said. « I have only to put the figures into the foreground. » (« A Visit » Along 110)

La broderie semble puiser ses forces, sa fécondité créatrice, dans le corps du réel qu'elle appauvrit jusqu'à en dénuder la trame, à l'instar d'une maladie qui ronge et ne laisse plus que les os sur la peau. C'est au fils, qui sort et du cadre narratif et de la scène familiale, qu'il revient d'observer des signes d'usure particulièrement probants :

> The carpet is worn to thread near your embroidery frame […] — there si a noticeable crack over the window in the conservatory, a crack in the solid stone. (« A Visit » Along 109)

L'irréparable et l'éternité se côtoient en cette vision, où la narration laisse également prévoir la catastrophe d'un effondrement en cours. La fêlure visible, bien qu'elle n'altère pas la façade de la maison comme dans le conte de Poe, est déjà au travail, en un lieu où les plantes fragiles peuvent être mises à l'abri des vicissitudes de l'hiver. On peut interpréter le titre de la nouvelle de diverses manières, car il peut

renvoyer au court séjour du fils Rhodes et du fantôme prénommé Paul, comme à l'invitation faite à Margaret de passer des congés scolaires. La dernière éventualité renvoie à l'oxymore d'une visite, une halte plus ou moins brève en un lieu donné, qui se prolonge en réalité pour toujours :

> « And my visit ? » said Margaret smiling, « Surely there will be an end to my visit ? »
> […] « I have only to put the figures into the foreground, » Mrs. Rhodes said, hesitating on her way to the drawing-room. « I shall have you exactly if you sit on the lawn near the river. » (« A Visit » Along 112)

Carla, fille parfaite et alliée de la maison, qui réclame un énième portrait où figer des êtres vivants, condamne Margaret à une immobilité peut-être éternelle : « We shall be models of stillness, » [she said], laughing. » (« A Visit » Along 112) L'enthousiasme dont elle fait preuve correspond à ce que Freud écrit à propos des origines d'un certain type d'angoisse :

> Nombre de personnes décerneraient le prix de l'étrangement inquiétant à l'idée d'être enterré en état de léthargie. Simplement, la psychanalyse nous a enseigné que ce fantasme effrayant l'idée d'être enterré en état de léthargie n'est que la transmutation d'un autre qui n'avait à l'origine rien d'effrayant, mais se soutenait au contraire d'une certaine volupté, à savoir le fantasme de vivre dans le sein maternel[100].

Les jeux phonétiques entre le balbutiement (« M-m-m-mother » Road 16), et le repérage spatio-temporel lors de la fugue new-yorkaise de Betsy (« My mother's the other direction » Nest 132) reposent sur la multiplication et l'escamotage de la lettre initiale « m », symbole de l'errance entre « ici » et « là-bas », la direction toujours autre, entre une affirmation et une question : « My mother's not there » (Nest 122 Italiques originales) « Then my mother's not here ? » (Nest 124) L'insaisissable absente désoriente parce que ses indices saturent l'espace dont elle est à la fois le centre et la périphérie :

> Now that she knew she was here to find her mother, the city had begun to take on a more coherent shape for her, because

[100] Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 250. (Note : voir la section VIII de l'analyse de « L'Homme aux loups » (1918b).

> somewhere in the center was the solitary figure that was her mother, and radiating out from that figure in all directions were signals and clues which she might find and which would lead her surely to the center of the maze. (Nest 108)

La perte de la mère se laisse lire comme une carte où les points cardinaux servent de repères ambigus, dont Betsy se sert néanmoins comme des preuves irréfutables. L'un des hôtels où la mène sa quête est tenu par une femme dont l'indifférence et l'apparence banale sont contredites par des détails étonnants. D'abord arrachée à la lecture de son magazine, elle revient au monde de la réalité par la curieuse entremise d'un corps aux attributs maternels (« and the reassuring weight of her bosom upon the table recollected her […] » Nest 123). Les propos qu'elle tient ensuite résument l'impossibilité de circonscrire la présence d'une sorte de mère générique :

> The woman glanced up, then sideways, then down. « Makes you think you got a mother here ? » she asked. « Anybody's mother's here, I certainly don't know it. » (Nest 124 Italiques originales)

L'usage de l'article indéfini devant le mot clé confère au passage un caractère plus singulier encore, confirmé par question que pose Betsy peu après à un inconnu dans la rue : « Where is a bus ? » (Nest 130) Une nouvelle fois, il est impossible de déterminer avec certitude, ne serait-ce que par un marqueur grammatical, l'emplacement psychique de ce vide laissé par la mère défunte.

Un autre hôtel, où Betsy est persuadée qu'elle peut rejoindre sa mère et Robin, le Demon Lover, marque l'étape ultime qu'est cette chambre rose, réservée pour les lunes de miel : « They wanted to be all by themselves, and hide. But she's my mother. » (Nest 139) Selon Betsy, les embûches sur le chemin des retrouvailles se résument à cette conjonction de coordination, à l'interdiction de se séparer d'avec sa mère. Sortir du fantasme maternel et de ses injonctions antinomiques, entre mort, omniprésence, amour fou et secrets érotiques, est un « ravage[101] » :

> [dont] l'avènement […], qui marque la sortie de l'épreuve de violence persécutrice, n'est pas perte, ni dette, ni séparation. Il s'agit d'un faire qui opère un détachement sans substitution, sans reste, sans comptabilité, sans transmission,

[101] Marie-Magdeleine Lessana, Entre mère et fille : un ravage, Paris, Fayard, Hachette Littératures, Collection « Pluriel Psychanalyse », 2000.

> sans négociation, sans échange, sans condition : c'est une désertion[102].

Pour les personnages de Jackson, l'empreinte de la mère est une blessure, et « faire la peau » au spectre, pour reprendre l'expression de Lessana, se fait aux dépens de leur raison, lorsque ce n'est pas au péril de leur vie.

[102] Ibid., p. 400.

Chapitre 6

La folie, l'inhabitable du trauma

1. La dislocation

Il faut, écrit Deleuze, entrer en « balennie », « l'outlandish, ou le déterritorrialisé », aux côtés de Melville, se lancer à la poursuite de cette chose à inventer, « une langue étrangère qui court sous l'anglais[1]. » La réserve du philosophe à l'encontre d'une potentielle réduction au « père-mère[2]» d'un individu est celle de l'écrivain, qui ouvre la cellule familiale d'un particulier par trop réducteur à l'épreuve universelle. Deleuze cite Maurice Blanchot, dont il fait sienne la conception de l'écriture : « La littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit de notre pouvoir de dire Je[3]».

La demeure folle procède par contagion : comme le Demon Lover, c'est une forme hybride d'altérité radicale et d'identité tout aussi absolue qui disloque peu à peu les frontières du moi. Cette question hante les héroïnes de Jackson, occupées par un chaos à organiser, contenir en instances distinctes et non plus confuses, coûte que coûte. Le « w », placé au cœur du mot composé « clubhowse » (Nest 122) par des effets hallucinatoires, n'est que l'amorce de l'alphabet psychique d'une fragmentation infinie. Faut-il voir dans la lettre « W » (« double you ») comme un «M inversé », cette consonne initiale essentielle sur laquelle bute Harriet Merriam dans Road, un retournement qui tient de l'invisible rendu spectaculaire ? Ces lettres se hantent l'une l'autre, et se regardent, au sens où l'entend Nestor A. Braunstein :

> Speculum et spectre, mais aussi spectacle : celui qui nous regarde nous qualifie et nous catalogue, en fonction de ce que

[1] Gilles Deleuze, Critique et clinique, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 93.
[2] Ibid., p. 15.
[3] Ibid., p. 15.

> nous lui montrons (what we show). Le miroir reflète le regard…celui de l'Autre[4].

Dans sa chambre d'hôtel à New York, Betsy surprend son reflet dans un miroir au sortir de son bain. Cette expérience évoque celle que fait Freud pendant un voyage en train, à l'origine, du moins en partie, de sa théorie du Unheimlich. L'amusante perplexité de Betsy, il convient de le rappeler, est due à l'habileté de ses nombreuses rivales :

> Where, she wondered, is Elizabeth? Where in the tightness of the skin over her arms and her legs, in the narrow bones of her back and the planned structure of her ribs, in the tiny toes and fingers and the vital plan of her neck and head… where, in all this, was there room for anyone else? Could Lizzie be seen moving furtively behind the clarity of the eyes, edging in caution to peer out at herself […] (Nest 110)

Le jeu institué entre le moi en corps constitué, observable (« I ») et le regard («eye»), est aussi complexe que la tentative de traque du moi qu'entreprend le personnage de Pirandello, perpétuellement embusqué afin de saisir dans les miroirs la vision de lui-même telle que la perçoit autrui[5]. L'impossible tâche qu'il s'est assignée, à savoir se voir dans la glace sans rencontrer son propre regard, devient pour ainsi dire possible pour les personnalités doubles, triples, voire davantage, que décrivent la littérature et la médecine dès la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Wright, personnage fictif, décrit les difficultés liées aux effets de perception comme un processus d'incorporation :

> […] let my reader who is puzzled by my awkward explanations close his eyes for no more than two minutes, and see if he does not find himself suddenly not a compact human being at all, but only a consciousness on a sea of sound and touch ; it is only with the eyes open that a corporeal form returns, and assembles itself firmly around the hard core of sight. (Nest 152)

---

[4] Nestor A. Baunstein, *Les présages, ou le souvenir d'enfance retrouvé*, traduit de l'espagnol par Jacques Nassif, Paris, Stock, Collection *L'Autre Pensée*, 2011, p. 158. Italiques et majuscule originale.

[5] Luigi Pirandello, Un, personne et cent mille (1930), traduit de l'italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1982, réed. Collection *L'Imaginaire*.

De même, l'adresse fantasmatique de la mère morte, que Betsy compose à partir de renseignements glanés dans divers annuaires, peut aussi bien s'écrire en chiffres en miroir les uns par rapport aux autres : «She could not remember at all whether the first address had been twelve or a hundred and twelve or twelve squared or a hundred and twenty-one […] (Nest 135) La différence entre le spectral et le tangible se voit annulée par les épiphanies négatives, les moments de résurgence du passé dans Hangsaman ([…]»I don't remember, nothing happened, nothing that I remember happened.» Hangsaman 45) et dans Nest, lors des errances de Betsy :

> However live the fish may have been when the mural was painted, they were long dead now […] perhaps at one point they might have been saved, when, gasping for breath, they first came to the surface and turned their agonized suffocating eyes upon the casual guest entering the foyer of the apartment house […] (Nest 123)

L'image décrite ci-dessus rend compte de la puissance stupéfiante des intuitions synesthétiques à l'œuvre, qui font affleurer l'horreur sous-jacente. Dans Hangsaman comme dans Haunting, le crescendo narratif est celui de l'effondrement, phénomène entre deux états antagoniques dont Liliane Abensour propose la définition suivante : « Le terme anglais breakdown renvoyant à deux images à la fois, celle d'un écroulement et d'un arrêt, donne l'impression conjuguée d'une désorganisation et de la sidération qui vise à l'empêcher[6] ».

Le fragment shakespearien « Journeys end in lovers' meeting » fonctionne comme une ponctuation psychique, aussitôt qu'Eleanor rompt des amarres symboliques en prenant la route de Hill House. Il serait fastidieux de faire la lecture chronologique de ses quelque dix-sept occurrences, mais il est nécessaire d'en noter certains repères. Il apparaît pour la première fois lors d'une halte dans un restaurant, où Eleanor est la complice silencieuse d'une fillette qui refuse de boire son lait autrement que dans sa tasse favorite, au fond parsemé d'étoiles, pour se manifester pour la toute dernière fois quelques instants avant l'accident mortel :

> […] so now I am going. Journeys end in lovers' meeting. But I won't go, she thought, and laughed aloud to herself ; […] «Go away, Eleanor,» she chanted aloud, […] go away,

[6] Abensour, Tentation psychotique, op. cit., p. 64. Italiques originales.

> Eleanor, you can't stay here, but I can,» she sang, «but I can […] (Haunting 416-417 Italiques originales)

Entre la petite fille, choyée par une famille heureuse, et Eleanor, que Montague renvoie chez elle, autrement dit nulle part, à la fin de Haunting, un lien secret achève de se nouer dans la mort. La dissemblance évidente en raison des âges et du passé sinistre d'Eleanor se dissout. Le chantonnement, le rire, les changements de pronoms personnels expriment l'épuisement, qu'une résistance quasi puérile ravive avant la conclusion morbide : « They can't turn me out or shut me out or laugh at me or hide from me ; I won't go, and Hill House belongs to me ». (Haunting 417) L'affirmation va de pair avec la folie suicidaire, et l'incompréhension (« Why am I doing this ? » Haunting 417 Italiques originales) La ritournelle, rarement remémorée en sa totalité, remplit son rôle d'éternel retour au point de départ, un refoulé meurtrier :

> « Present mirth hath present laughter…» And she told herself crossly that she must really make an effort to think of something else ; she was sure that the rest of the words must be most unsuitable, to hide so stubbornly from her memory, and probably wholly disreputable to be caught singing on her arrival at Hill House. (Haunting 264)

Les éléments constitutifs de la folie sont présents à l'arrivée comme au départ ; on peut voir le rire d'Eleanor comme un signe de défi à la puissance mortifère de la maison qu'elle vient de s'approprier, mais il incarne aussi, à l'instar du refrain shakespearien, une reddition psychique dont les premiers symptômes sont décelables dès que le Dr. Montague souligne le risque de se laisser prendre au piège de la maison, anthropomorphisée, et des bras qu'elle paraît tendre (« sisterly embrace» Haunting 341).

En premier lieu, le rire de Hill House est un tremblement intérieur qui suscite chez Eleanor le désir d'une chorégraphie ivre, au son d'un chant entre le cri et la psalmodie: « […] she wanted […] to fling her arms and move in great emphatic, possessing circles around the rooms of Hill House ; I am here, I am here, she thought […] . Haunting 341-342)

Les gloussements, ricanements et autres formes de rire diabolique que la maison produit lors de ses manifestations nocturnes évoquent les premières hallucinations auditives de Natalie Waite dans Hangsaman. L'irruption de la

présence folle, de l'autre instance psychique, se caractérise par la démesure entre la terreur sidérante et le rythme saccadé des assauts, ponctués par le rire, lorsque Hill House se gausse de sa cible :

> A thin little giggle came, in a breath of air through the room, a little mad rising laugh, the smallest whisper of a laugh, and Eleanor heard it all up and down her back, a little gloating laugh moving past them around the house […] (Haunting 335)

L'expérience sensorielle abolit les frontières entre les entités, perçues comme séparées bien que confondues l'une dans l'autre. Pareillement, Natalie se lance à la poursuite d'une forme enfantine qui a tout d'abord cherché refuge dans sa chambre d'étudiante ([…] and you know it's the same little girl who came before and who comes all the time and she sleeps in my bed.» Hangsaman 145), puis erre dans la nuit sous la conduite d'un Doppelgänger amusé : « 'Here now,' the voice said, still with that flat giggling undertone […].» (Hangsaman 145)

L'attribution à Hill House d'un adjectif normalement appliqué à Theo («lovely») permet à Eleanor de prendre, de façon illusoire, la distance nécessaire afin de ne pas sonder la nature de sa fascination. Elle coïncide également avec l'affirmation ironique de Theo (« I would not like to leave one inch of Hill House uncherished. » Haunting 344), et l'apparition du premier message écrit en immenses lettres blanches dans le couloir d'entrée de la maison : « HELP ELEANOR COME HOME. » (Haunting 345 Majuscules originales) La terreur panique qui s'empare d'Eleanor (« It's crazy […] It knows my name. » (Haunting 345 Italiques originales), due en partie à l'intimité ainsi affichée avec l'organisme inconnu qu'incarne Hill House, se voit décuplée par une rage tout aussi impossible à maîtriser à l'endroit de Theo, qu'elle soupçonne d'être l'auteur du mauvais tour. Un duel verbal prend place entre les deux femmes, créant une scission que rien ne peut plus réparer ; Eleanor, destinataire de l'attention particulière, répond par la haine aux provocations de Theo, qui tente, avec la complicité de Montague et de Luke, de détourner son attention, en l'accusant d'avoir écrit le message elle-même. Le retour au calme n'est que superficiel, la dispute ouverte est subrepticement devenue dissociation et dissimulation : « I must say something, [she] told herself […] [Dr. Montague] thinks, even, that Theodora shook me out of hysteria. » (Haunting 346-347) L'exercice

d'équilibriste auquel la contraignent les conventions («I must show that I am a good sport, after all ; a good sport […]» Haunting 346) et ses propres stratégies défensives se font à ses dépens, à présent qu'elle se trouve trop engagée au croisement de la raison et de la folie pour reculer :

> S'il est vrai que la haine, le moi vient s'arrimer à l'objet, pulsion, expulsion, répulsion suivent alors une voie qui leur est propre, dans une constante menace pour le moi, sans cesse confronté dans sa relation à l'objet au repli, au vide, à l'anéantissement, au gré des intrications et désintrications pulsionnelles. C'est à ce carrefour que se situe la psychose[7].

La fracture psychique se reflète dans le sentiment d'isolement où Hill House, en l'appelant par son nom, l'exile (« if Eleanor is going to be the outsider, she is going to be it all alone. » Haunting 347). La séparation intérieure d'avec le reste du groupe est scellée dans des lettres de couleur rouge cette fois, dont la vision s'accompagne pour Eleanor de la reprise de la chanson de Twelfth Night[8] :

> O stay and hear, your true love's coming, that can sing both high and low. Trip no further, pretty sweeting ; journeys end in lovers' meeting…[…] Every wise man's son doth know. (Haunting 350-351)

Plus la rupture est profonde, plus la mémoire est à même de compléter la chanson qui ne revenait alors que par bribes. La chambre de Theo offre un spectacle de dévastation ; outre le message (« HELP ELEANOR COME HOME ELEANOR written in shaky red letters over [her] bed. » Haunting 351 Majuscules originales), ses vêtements gisent au sol comme autant de cadavres ensanglantés. L'ironie dangereuse de la situation n'échappe pas Montague, qui remarque le calme qu'Eleanor maintient tout du long, alors que Theo est en proie à une crise d'hystérie : « [He] looked at her curiously. 'This message troubles you less than the other?'» Haunting 352). La violence dont les lieux témoignent est celle d'une scène de crime, il règne une puanteur écœurante, les lettres mêmes semblent avoir souffert d'une mort atroce : « […] the writing on the wall had dripped and splattered.» (Haunting 352)

---

[7] Abensour, Tentation psychotique, op. cit., p. 30.
[8] Shakespeare, Twelfth Night, The works of Shakepeare, op. cit., p. 302.

Le caractère sanguinolent de la scène, s'il ne semble pas entamer l'intégrité psychique Eleanor, lui fournit pourtant l'occasion de composer sa propre épitaphe : «Here lies one, she thought gracefully, whose name was writ in blood […] (Haunting 352) Élan suicidaire ou homicide, cet écrit secret marque un franchissement ; Eleanor, qui doit dorénavant prêter ses vêtements à Theo, signe sa propre condamnation à mort. L'échange d'habits, symbole de connivence entre sœurs[9], signe d'amitié, est aussi un contact épidermique par procuration, un partage par enveloppement. La réserve dont Eleanor fait preuve (« 'I hope my clothes will be good enough for her', she said tartly. » Haunting 353) reflète tout d'abord une amertume causée sa propre féminité brimée, abîmée par des années passées au chevet d'une mère peu encline à encourager l'épanouissement de ses attributs, des plus intangibles aux plus visibles, comme les toilettes et le maquillage.

La rencontre avec Theo est avant tout une prise de conscience d'une perte, que symbolise la mort de la mère trois mois auparavant. Le deuil impossible ne peut être assigné qu'à la seule figure maternelle, même haïe, mais à cette autre Eleanor que fait surgir la présence de Theo. Le jeu entre les prénoms et les surnoms permet d'ailleurs l'affleurement des doubles enfouis. Theo se présente comme telle, sans patronyme (« I'm Theodora. Just Theodora. » Haunting 271), mais outre la répétition quasi obligée pour justifier l'absence de toute autre identification, son diminutif androgyne la signale comme dotée de deux faces, l'une qu'elle montre sans difficulté à Hill House, et l'autre, plus secrète, laissée chez elle, dans le joli appartement qu'elle partage avec quelqu'un dont elle ne révèle rien. Theo est celle qui fait surgir du nom d'Eleanor les appellations aux connotations affectives comme « Nellie », mais aussi « Nell », plus inquiétantes en raison de son homophonie avec « knell ».

Quel deuil pèse-t-il sur Eleanor, qui a rangé dans sa valise des vêtements dont sa mère aurait désapprouvé le style ? Hill House est capable de faire jurer les couleurs entre elles, renforçant ainsi un sentiment de dissociation :

---

[9] Dès le début du roman, Theo fait allusion à un possible lien familial entre elle et Eleanor (« Would you let them separate us now ? Now that we have found out we're cousins ? » Haunting 279), mais la dégradation de l'état psychique d'Eleanor donne naissance à une distanciation exprimée dans des liens de parenté métaphoriques : « Share a room and share our clothes, » Theodora said. « We're going to be practically twins. »
« Cousins, » Eleanor said, but no one heard her. (Haunting 354)
Le chemin parcouru entre un cousinage et l'autre est le relevé topographique d'un effondrement.

> Eleanor chose a red sweater, thinking that in this room in this house the red of the sweater and the red of the sandals bought to match it would certainly be utterly at war with each other, although they had been close enough yesterday in the city. (Haunting 274)

Le rouge, qui ne sied pas au deuil, appartient à Hill House, prompte à réclamer son tribut de sang à la fin du roman, mais aussi celle de la féminité affranchie des interdits qu'Eleanor ne peut défier : « Serves me right anyway, she thought, for wanting to wear such things. » (Haunting 274) Jouer avec l'impossible « première trace [maternelle] », pour utiliser l'expression de Daniel Sibony[10], suscite des affects dont la violence est imparable ; ainsi, au-delà de l'admiration, il convient de déceler les éléments tragiques déjà en place :

> […] she is lovely, Eleanor thought, turning to look ; I wish I were lovely. Theodora was wearing a vivid yellow shirt, and Eleanor laughed and said, « You bring more light into this room than the window. »
> Theodora came over and regarded herself approvingly in Eleanor's mirror[11]. (Haunting 274)

Le miroir met en évidence ce qu'Eleanor cerne de façon instinctive, et que par l'intermédiaire malfaisant de la maison, elle détruira. Entre temps, la complicité entre les deux femmes, établie notamment par la pose de vernis sur les ongles d'orteils, oscille entre une forme d'intimité fraternelle jusqu'alors étrangère à Eleanor[12], et la méfiance. Eleanor, dont les contacts physiques avec le corps maternel furent déplaisants tout au long de son calvaire d'infirmière forcée, redoute tout autant qu'elle admire l'aisance féline du rapport que Theo entretient avec le monde. En partie à cause des réminiscences pénibles de la chambre de l'invalide, l'inquiétude à la pensée d'être trouvée sale ne la quitte guère. Aussi la mise à sac sanglante des

---

[10] Daniel Sibony, Féminin et séduction, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986, réed. Le Livre de Poche, Collection Biblio Essais, 1987, p. 271-272. Désormais Féminin.

[11] La coquetterie de Theo la place au rang des reines égyptiennes, lorsqu'elle évoque son goût immodéré pour les soins et les cosmétiques : « 'I love decorating myself […] I'd like to paint myself all over […] Nail polish and perfume and bath salts' [she] said, as one telling the cities of the Nile. » (Haunting 323)

[12] Eleanor, il convient de le rappeler, déteste sa sœur Carrie tout autant que leur mère ; sa nièce ne lui inspire pas davantage de sentiments harmonieux. A l'exception de la dyade, pathologique il est vrai, que constituent Merricat et Constance dans Castle, Jackson ne dépeint pas des univers féminins harmonieux, propices à une sérénité transposable dans le monde extérieur. Le foyer, qu'il soit dominé ou non par une figure paternelle, est un terreau de malaise et de malheur féminin.

affaires de Theo est-elle l'occasion de donner libre cours au dégoût qu'elle redoute d'inspirer :

> […] [She] saw with a queasy turn that Theodora had gotten red on her hands and it was rubbing off on Eleanor's pillow. […] «For heaven's sake, » [she] said, « Let me wash you off […] you're filthy with the stuff, » she said, hating to touch Theodora. (Haunting 353)

Il est notable que ce soit la vue du sang, du moins de la couleur rouge, sur la personne de Theo et non sur les murs ou sur les vêtements qui provoque chez Eleanor la révulsion physique, puis morale : « She thought, without trying to find a reason, that she had never felt such uncontrollable[13] loathing for any person before […]» (Haunting 353) De même que l'immersion sensorielle insupportable au seuil de la bibliothèque, cette vision marque un retour. Si révoltante soit-elle, la signature de Crain au bas du manuscrit qu'il lègue à sa fille est inodore, contrairement au sang féminin. L'expérience synesthétique d'Eleanor, qui lui permet de sentir, au sens le plus fort du terme, la couleur rouge, est primitive, immémoriale :

> Car mystérieux et terrifiant est le sang menstruel, de même que le sexe qui s'ouvre pour laisser passer le petit être de chair quand il se détache de la mère. S'il est vrai que nous naissons « inter urinas et faeces », le processus de procréation est tu le plus souvent, y compris de la plupart des mères qui l'ont traversé. Les mères ne sont ni bonnes ni mauvaises, elles sont sauvages, primitives[14].

La puissance maternelle ne s'amenuise en rien, dans cet entre-deux qu'est Hill House ; pour Eleanor, l'unique moyen de contenir le déferlement de sa haine envers le corps incompréhensible, voire intouchable, mais désirable lorsqu'il s'agit de Theo, est la mort :

---

[13] Dans l'œuvre de Jackson, seules l'hilarité et la détestation sont qualifiées de la sorte. Dans Nest, Morgen Jones est saisie d'un fou rire, au sens littéral du terme car il signale une perte momentanée de la raison : « [She] laughed again, with such hoNest and uncontrollable hilarity that tears came into her eyes […] » (Nest 227)

[14] Liliane Abensour, « L'Ombre du maternel », extraits réunis par Josette Garon, Revue Française de Psychanalyse, 2011/5, Vol., 75, pages 1297 à 1335. DOI 10.397/rfp.755.1297.
Liliane Abensour cite Freud, qui « dans [s]a lettre 75, […] décrivait le passage de l'instinct animal à la vie pulsionnelle de l'être humain, ce qu'il reprend bien des années plus tard dans Malaise dans la civilisation : « Le tabou de la menstruation résulte de ce refoulement organique (l'effacement du sens de l'odorat) en tant que mesure contre le retour à une phase surmontée du développement. » S. Freud (1930), Malaise dans la culture, OCF. P. XVIII, Paris, PUF.

> I would like to hit her with a stick, Eleanor thought, looking down on Theodora's head beside her chair ; I would like to batter her with rocks [15][…] I hate her, she sickens me; she is all washed and clean and wearing my red sweater […] I would like to watch her dying. (Haunting 354)

La violence des pensées exprimées ci-dessus n'a d'égal en intensité que les hallucinations de Natalie dans Hangsaman, les désirs homicides de Merricat dans Castle. Natalie Waite, écartelée entre des résurgences et un temps présent également traumatiques, ses parents, leurs doubles Arthur et Elizabeth Langdon, et Tony, son Doppelgänger, observe en surplomb une scène infernale, superposée à celle du campus familier. Ses yeux subissent d'abord un supplice évocateur du film de Luis Buñuel Le Chien andalou[16] : « Irresistibly, she thought with a shiver of a razor-sharp edge slicing horizontally through her eyes […] » (Hangsaman 178) Devenue colossale, elle songe au désastre qu'elle s'apprête à causer, en véritable déesse de la mort :

> Perhaps tomorrow I shall pick up one of the houses, any one […] then the stairs, step by step, and all this while the mannikins inside run screaming from each section of the house to a higher and a more concealed room, crushing one another and stumbling and pulling frantically […] and finally they will be all together like seeds in a pomegranate, in one tiny room […] and I shall eat the room in one mouthful, chewing ruthlessly on the boards and the small sweet bones. (Hangsaman 178-179)

Jackson ne craint pas de dépeindre dans le moindre de ses rouages les processus de destruction avec lesquels ses héroïnes sont aux prises ; la réciprocité entre le monde extérieur, réceptacle des pulsions les plus agressives, et le psychisme, théâtre d'atrocités autrement inimaginables, en est la structure secrète.

---

[15] Ce désir est probablement intimement lié à un souvenir refoulé, l'épisode de poltergeist (Haunting 292) auquel Montague fait allusion un peu plus tard.

[16] Le court-métrage de Luis Buñuel date de 1929. Dans une des scènes qui fit date dans l'histoire, on peut voir une femme assise, à qui un homme tranche l'œil gauche au rasoir. La violence inouïe de la scène causa un scandale à la sortie du film, et reste une des plus insoutenables de l'histoire du cinéma. Il est impossible d'affirmer que Shirley Jackson a vu Le Chien andalou, mais la ville universitaire de Hangsaman, roman non dénué de quelques éléments satiriques, fait preuve d'un bon goût certain en matière artistique : « Farther down the block was the town's one movie house which showed exclusively foreign films and dazzled the hoNest townsfolk with Blood of a Poet seven times a year. » (Hangsaman 188) Parmi les amateurs dont le narrateur semble se moquer avec aménité, on peut observer les catégories socio-professionnelles suivantes :

[…] such folk as lady librarians, traveling in pack, and ambitious interior decorators […], and an occasional French faculty member, who […] went into the small unpolished theatre to see Blood of a Poet or The Cabinet of Doctor Caligari or M. (Hangsaman 188-189)

Dans Haunting, le contexte des pensées meurtrières d'Eleanor est particulièrement probant, car la conversation entre Luke et le Dr. Montague offre, comme en stéréophonie, un contrepoint où s'entremêlent délectation sadique et humour noir :

> « It was the custom, rigidly adhered to, » Luke said, turning the brandy in his glass, «for the public executioner, before a quartering, to outline his knife strokes in chalk upon the belly of his victim — for fear of a slip, you understand.»
> […] «An exquisite refinement, exquisite. Because of course the chalk strokes would have been almost unbearable, excruciating, if the victim were ticklish. » (Haunting 353)

À l'insu des interlocuteurs, il est fait allusion au supplice que Hill House réserve à Eleanor, annoncé par les messages en lettres blanches ou rouges des sommations à comparaître, aux croquis morbides et scarifications, un aperçu des blessures d'Eleanor, pulvérisée dans sa voiture[17]. Le personnage du bourreau, évoqué de manière désinvolte, correspond également à Eleanor, sur le point de céder («[…] if I could only surrender — « Hauntings 355) à ses pulsions antagoniques de meurtre et de suicide.

Lors d'une conversation avec Luke, particulièrement éprouvante pour Eleanor, car il lui semble être l'objet d'une condescendance qui lui évoque peut-être Theo, le leitmotiv shakespearien est interjecté, pourrait-on dire, pour la première fois :

> Does he think that a human gesture of affection might seduce me into hurling myself madly at him? Is he afraid that I cannot behave like a lady? […] « Journeys end in lovers' meeting, » she said. (Haunting 360)

[17] La fin de Nest, en apparence heureuse, joue également sur des registres stéréophoniques. La scène se déroule dans le salon des Arrow, des amis de Morgen Jones où tous se sont réunis peu de temps après la miraculeuse guérison d'Elizabeth Richmond. Tandis que Morgen et Mrs. Arrow devisent de leur côté, le Dr. Wright échange avec son hôte des propos sur des pratiques anthropologiques d'autant plus incongrues qu'elles sont données hors de tout contexte. Les conversations sont hachées, leur juxtaposition absurde :
« We have the greatest confidence in Doctor Wright », said Morgen […]
« Not unlike, » said Doctor Wright to Mr. Arrow, « the familiar practice of impaling a living man on a maypole. Disagreeable enough to the victim, if, indeed, he himself is not transported with ecstasy. I would not suppose, however, that in the present day… » (Nest 284) Les sacrifices auxquels il est fait allusion de façon apparemment aléatoire sont en réalité représentatifs de la cruauté mentale sous-jacente tout au long du roman, et du sort d'Elizabeth Richmond.

La question, à savoir la nature réelle de l'objet de désir, ou de l'obstacle, vers lequel Eleanor est censée se lancer, est aporétique ; c'est contre un arbre qu'Eleanor se jette. La jeune femme, que la mièvrerie de Luke enferme entre deux propos convenus (« I never had a mother […] You had a mother » Haunting 360-361), se voit réduite à une forme de mendicité affective. Acculée dans ses retranchements (« Is there room enough for two? Would [Luke] come if you asked him? » Haunting 364), Eleanor cherche d'abord querelle. Pour elle, qui chemine sur le fil du rasoir, la fin du temps humain[18] est proche, ainsi que le montre cette promenade nocturne aux côtés de Theo:

> Nothing irrevocable had yet been spoken, but there was only the barest margin of safety left them ; each of them moving delicately Along the outskirts of an open question, and, once spoken, such a question — as « Do you love me ? » — could never be answered or forgotten. (Haunting 366)

L'irrévocable évoqué ci-dessus est à comprendre comme l'équivalent d'une signature apposée au bas d'une condamnation à mort, confirmée par le refus qu'opposera Theo d'héberger Eleanor chez elle (« I am not in the habits of taking home stray cats. « Haunting 389) Le sentier que suivent les deux femmes semble alors s'enfoncer dans un univers hallucinatoire, la courbe qu'il décrit traverse des ténèbres éclairées par une herbe blanche, pour déboucher sur un jardin à première vue paradisiaque. La scène ressemble à la caricature d'une œuvre de Norman Rockwell où l'on pourrait voir une famille savourant les joies d'un pique-nique parfait, avec nappe à carreaux, enfants et chiots, avant l'irruption de l'irreprésentable : «[…] and, smiling, the mother leaned over to take up a plate of bright fruit ; then Theodora screamed. « (Haunting 368)

La fuite effrénée qui fait suite à l'apparition non décrite, comme surgie de la césure entre le familier et le cri d'horreur, à travers les ruines de ce qui fut autrefois un jardin, s'achève dans la cuisine de Hill House : « And, holding Theodora, Eleanor looked up at Luke and the doctor, and felt the room rock madly, and time, as she had always known time, stop. » (Haunting 368) La cristallisation stabilise le cours du

[18] Dans Sundial, il s'agit de la fin des temps, à laquelle les personnages sont supposés échapper dans leur forteresse. La folie les conduit à une impasse qui n'est cependant pas la fin de leurs vies physiques. C'est une fausse eschatologie collective.

temps, en le faisant entrer dans l'espace de la mort, entre l'ébranlement et l'immobilité absolue.

L'aveu fait peu de temps après (« It was my fault my mother died […] » Haunting 392) assigne Eleanor à l'écartèlement entre deux destinations, dont la première lui donne une nouvelle identité :

> Now I know where I am going, she thought ; I told [Theodora] about my mother so that's all right ; I will find a little house, or maybe an apartment like hers. I will see her every day, and we will go searching together for lovely things — gold-rimmed dishes, and a white cat, and a sugar Easter egg, and a cup of stars. I will not be frightened any more ; I will call myself just Eleanor. (Haunting 392 Italiques originales)

Une charade vient illustrer la relégation du personnage principal : « I am Eleanor, » Theo said, « because I am wearing blue. I love my love with an E because she is ethereal. Her name is Eleanor and she lives in expectation. » (Haunting 400) La seconde assignation condamne Eleanor à demeurer dans un état quasi spectral (« she is ethereal » Haunting 400), auquel seule la fusion avec la maison- Demon Lover peut mettre un terme. Par messages interposés, écrits sur les murs, mais aussi grâce au truchement de « Planchette », secrétaire de l'appareil psychique, Hill House et Eleanor sont le palimpseste l'une de l'autre. La langue est familière, que la folie sait interpréter :

> […] we are lost, lost ; the house is destroying itself […] I will relinquish my possession of this self of mine, abdicate […] whatever of me it wants it can have. « I'll come, » she said aloud […] (Haunting 387)

Désignée par l'instance psychique de la maison, Eleanor se sent investie, privilégiée ; le Léviathan aux aguets s'est transformé en complice à l'insu de tous ; une comptine se fait entendre, fredonnée par une instance invisible, une variante de la chanson de Feste dans Twelfth Night (« Go forth and face your lover […] » (Haunting 402).

L'élection de Hill House n'est plus une marque d'opprobre ou d'hostilité, mais une raison de se réjouir («None of them heard it, she thought with joy ; nobody heard it but me. » Haunting 403) Au refus que lui a signifié Theo, la maison substitue à

présent un asile[19] heureux. Eleanor et Hill House forment une dyade annulatrice des ruptures précédentes. La nuit suivante, Eleanor scelle son pacte lors d'une course folle à travers la maison ; la chorégraphie de ce moment de reddition psychique (« Poor house, Eleanor thought, I had forgotten Eleanor […] » Haunting 405) illustre de manière tragique l'expression qu'emploie Karl Miller à propos de «The Jolly Corner» de James : « Brydon's pas de deux with his ghost[20]. » Le voisinage dangereux des sentiments (« Fear and guilt are sisters. » Haunting 365) s'apaise dans la fusion symbiotique avec Hill House, enfin maison-mère au sens bachelardien du terme, antre de tiédeur à fouler pieds nus, réceptacle amical tout de fluidité et de félicité. Le mot même de mère semble prendre des accents différents, il se chuchote, il devient une interrogation propice à des réponses données dans le rire et la douceur. Seul le seuil de la bibliothèque conserve son pouvoir olfactif de pure révulsion, et l'invitation à poursuivre le « pas de deux » est formulée comme celle du Demon Lover : « Mother, » she said aloud, and stepped quickly back. « Come along, » a voice answered distinctly upstairs […] » (Haunting 404) Pendant ses manifestations nocturnes précédentes, la maison montait elle-même à l'assaut, cognait ses poings de fer contre les portes ; c'est à présent Eleanor, son double parfait, qui se charge de frapper les coups, ceux-là mêmes auxquels elle n'a pas répondu la nuit où sa mère est morte. Tout repère est aboli ; le corps de la mère et celui de Theo ne forment plus qu'une entité à dilacérer.

La mise en pièce de l'écharpe de Theo illustre la sauvagerie primitive des affects en jeu : « I can take care of that too, Eleanor thought, her maid's pathetic finery, and put one end of it between her teeth and pulled, tearing […]» (Haunting 406 Italiques originales) Pour Eleanor, le suicide est un retour à la maison, une boucle qui se referme, que reproduisent les cercles dansés dans Hill House mais aussi à l'extérieur. Une fois dans la bibliothèque, Eleanor, comme enivrée, s'apprête à monter l'escalier en colimaçon menant vers la tour, où se pendit autrefois la dame de compagnie accusée d'avoir causé la mort de Miss Crain[21].

---

[19]C'est à dessein que nous employons ce terme ambigü, qui désigne à la fois un refuge, et un lieu d'incarcération pour les aliénés.

[20] Miller, Doubles. Studies in Literary History, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 240.

[21] La tour de Hill House est un gibet, le lieu du châtiment pour les meurtrières, avérées ou non, des mères invalides. Il convient de rappeler que la dame de compagnie de Miss Crane se trouvait en compagnie d'un gallant le soir fatal où elle ne se rendit pas au chevet de l'invalide.

> I have broken the spell of Hill House and somehow come inside. I am home, she thought, and stopped in wonder at the thought. I am home, I am home, I am home, she thought. Now to climb. (Haunting 407)

La levée du sort, assimilée à un triomphe, anéantit toutes les frontières ; dans la fusion psychotique, il n'existe plus aucune différence entre le proche et le lointain, le moment présent et les rêveries du passé, le haut et le bas :

> Climbing the narrow iron staircase was intoxicating — going higher and higher, around and around, looking down […] Looking up, she thought of the tower of Hill House […] tall over the road which wound through Hillsdale and past a white house set in flowers and past the magic oleanders and past the stone lions and on, far, far away, to a little lady who was going to pray for her. Time is ended now, she thought, all that is gone and left behind […] (Haunting 407)

L'ascension en colimaçon reproduit les méandres d'une pensée captive, sans «interstice», pour reprendre Liliane Abensour, « entre certaines formes d'intériorité et d'extériorité[22] ». L'incarcération psychotique, telle que la décrit Jackson dans ses romans et ses nouvelles, est pour certains personnages un voyage immobile, pour d'autres une traversée dont, à l'inverse d'Eleanor, ils sortent vivants.

2. D'immobiles nefs des fous

En raison de sa structure narrative, l'attente d'une supposée fin du monde, autrement dit d'une forme cosmique d'effondrement, au sein d'une enclave choisie pour la survie de l'humanité, Sundial offre un sujet d'étude particulièrement probant. On peut en effet envisager le domaine Halloran comme une variation sur le thème du double emprisonnement, avec d'une part le manoir, et d'autre part l'impossibilité où se trouve cette nef des fous de voguer où que ce soit. Le paradigme de la maison prise dans les rets d'une enceinte intangible, derrière une paroi de verre ou bien encore dans la trame d'une tapisserie reproduite à l'infini, est au cœur de « Story », de « Nightmare », de « The Bus » et de « A Visit », mais on peut voir dans « The

[22] Abensour, Tentation psychotique, op. cit., p. 85-86.

Island » (Along) une autre forme d'incarcération dans la folie. Mrs. Montague souffre de démence sénile, mais le monde retranché dans lequel elle vit est comparable à certains replis psychiques. L'altération de ses facultés mentales a fait retomber Mrs. Montague en enfance, une expression qu'il convient d'entendre dans toute sa richesse ; en effet, libérées des scories et des gangues imposées par l'éducation et l'adaptation aux conventions sociales, les perceptions recouvrent leur puissance première. L'attention de la vieille femme est retenue par la devanture d'une papeterie, devant laquelle elle prend l'habitude de s'attarder avec Mrs. Polly[23] Oakes, sa dame de compagnie. Parmi les objets qui l'émerveillent, se trouvent un oiseau mécanique et une coupe bleue[24]: « […] Mrs. Montague pored lovingly and speechlessly over [the] [softly curved blue bowl] daily ; trying to touch it through the glass of the window.» (« The Island » Along 85) Une énième halte admirative mène Mrs. Montague vers des contrées situées au-delà de la vision habituelle : «She opened her eyes suddenly and was aware that she saw. » (« Island » Along 85) Il lui semble s'éveiller dans un paysage marin d'une pureté exceptionnelle, baigné de la couleur bleue dont elle abuse dans ses coloriages, jusqu'à l'utiliser pour les corps et les visages. Il est probable que l'hallucination provienne d'une collusion entre le bleu du vase et celui des dessins, mais le cas de Mrs. Montague est représentatif des évasions aporétiques, dont l'île est le symbole. Après s'être défaite de ses chaussures et de ses vêtements qu'elle enterre dans le sable, Mrs. Montague se dirige vers le cœur arboré de l'île. Un perroquet inquiétant, le double de l'oiseau mécanique dans la vitrine, l'y accueille : « 'Hello,' [it] garbled, 'Hello, who's there, eat ?' She could see it flashing among the trees, no more than a saw-toothed voice and a flash of ugly red and yellow. » (« The Island » Along 86) Des victuailles enchanteresses attendent Mrs. Montague, qui se laisse gagner par des sensations multiples : « She lay down

---

[23] Le prénom de la dame de compagnie n'est pas indifférent ; c'est celui du perroquet de Robinson, dans le roman de Crusoe. La répétition des gestes et des propos exprime une forme de folie, d'incarcération dans un cercle d'habitudes sans pensée. Ainsi, l'agenda et la page vierge, arrêtée à la même date, provoque des réactions similaires jour après jour :

Mrs. Montague, looking at the smooth unwritten paper, caught her breath. 'I'd like to have that,'she said, and Miss Oakes, as she answered every day, said, 'What would you write in it, dear ?' (« Island » Along 94)

[24] On retrouve une coupe bleue similaire dans Road, à laquelle Frederica Terrel attache un grand prix. C'est pour la jeune fille l'unique source de satisfaction esthétique dans un cadre caractérisé par la médiocrité et la frustration. Dans « Flower Garden » (Lottery), Mrs. Winning, grande perdante malgré les connotations de son nom, est fascinée par la beauté absolue d'un vase bleu entrevu chez une femme qu'elle admire et jalouse, son double, et qu'elle trahira lorsqu'elle sera contrainte de déménager parce qu'on lui reproche les relations, du reste platoniques, qu'elle entretient avec son jardinier noir.

beside the food, and closed her eyes against the heavy scent from the grapes.» (« The Island » Along 87) Le temps s'étire, entre siestes et repas partagés avec le perroquet. Mrs. Montague dessine sur le sable le visage de son fils, Henry Paul, qu'elle piétine ensuite au son des cris de l'oiseau : « 'Eat, eat,' she could hear [it] calling from the trees […] » (« The Island » Along 87-88) Epuisée par ses courses le long de la plage et la richesse sensorielle du lieu, Mrs. Montague, face contre le sable, semble chercher à s'enterrer vive :

> It was hot, hotter than anything she had ever been, and the soft grits of the sand slipped into her mouth, where she could taste them, deliciously hard and grainy against her teeth ; they were in her eyes, rich and warm […] («Island» Along 88)

Une double pression s'exerce : « […] the sand was covering her face and the blue sky was gone from above her […]» (« The Island» Along 88) La mort métaphorique (« […] and the sand was cooler, then grayer, covering her face, and cold. » «The Island» Along 88) est le double de l'effacement de la trace du fils, souvenir dessiné en quelque sorte par une vieille enfant (« a round face with dots for eyes and nose and a line for a mouth» « The Island» Along 87). La violence du geste annihilateur est troublante, primitive, de même que le dessin réduisait un visage qui devrait être singulier entre tous, à des symboles puérils et universels.

Au sortir de son état hallucinatoire, que la dame de compagnie semble ne pas avoir remarqué, Mrs. Montague se laisse ramener chez elle, où l'attend son livre de coloriage :

> [She] […] laboriously colored the hen and the three chickens, the barn and the trees a rich blue, and now, with alternate touches of the crayons, […] engaged in putting a red and yellow blot far up in the blue trees. (« The Island » Along 90)

Faut-il voir dans cette activité enfantine de coloriage, et les débordements chromatiques qu'elle occasionne, comme un résidu de vie psychique, le signe d'une résistance, d'un refus de s'éteindre tout à fait ? Le perroquet, double parodique de Poll dans Robinson Crusoe, représente certes le psittacisme dans sa spécificité, mais les couleurs de son plumage d'oiseau exotique viennent hanter la scène fermière, plus domestique.

Jackson reprend le thème de l'insularité, illustrée à plusieurs niveaux dans la nouvelle dont Mrs. Montague est l'héroïne, pour en faire le ressort de Sundial, rédigé huit ans plus tard[25]. La folie collective dépeinte par le roman assigne aux personnages une mission eschatologique, mais il demeure quelque chose d'illisible dans le Livre des Révélations selon les Halloran. Un détail humoristique fournit un début de réponse possible. Parmi les signes de dérèglements annonciateurs de la fin des temps, il convient de rappeler l'anecdote du Texan et de son étrange victoire : «[He] won a divorce from his wife because she tore out the last chapter of every mystery story he borrowed from the library. » (Sundial 199) Dans un roman riche en références plus ou moins obliques à des traumas familiaux, il est tentant de voir dans cette suppression, tout à la fois sadique et drôle dans le contexte de l'anecdote, un des effets que décrit Liliane Abensour :

> Car c'est bien tout le système spatio-temporel qui se trouve ébranlé quand ne fonctionne pas la continuité des mécanismes d'élaboration, d'introjection et d'intériorisation. La tentation psychotique s'alimente de la difficulté, et parfois de l'impossibilité, à être relié à une base, à un fondement de la personnalité assez solide, à une sexualité infantile en lien avec l'histoire individuelle et familiale. Comme d'un livre dont on aurait supprimé des chapitres ou des pages, rendant la lecture confuse ou tout à fait incompréhensible[26].

À la dislocation du temps, suspendu dans l'attente de la nouvelle ère, correspond l'enkystement psychique ; l'espace de la maison est en réalité une boîte à temporalités successives, où le passé s'est figé. Fanny Halloran, destinataire privilégiée de la parole paternelle posthume, est particulièrement attachée à la maison, surtout à son grenier :

> [She] had always known somehow that the core of [the house] was in the big attic room. Over a period of years she had, quite by herself, re-established the four-room apartment where she had been born ; the attic room was easily large enough for the furniture to be set in order, and Aunt Fanny had been astonished at her own memories, which set furniture and even ornaments into a pattern almost agonizing in its growing familiarity. (Sundial 176)

---

[25] « The Island » date de 1950, Sundial de 1958.
[26] Abensour, Tentation psychotique, op. cit., p. 19

Le procédé mnémotechnique permet de rassembler ce qui était distribué en quatre parties distinctes, de reconstituer ainsi la cellule familiale dont Fanny est à la fois la survivante, ses parents étant morts et son frère réduit à l'imbécilité sénile, et la vestale, mais il est douloureux. La « recollection », rappelle Dodds, a d'abord « un sens platonicien » :

> [Elle] consiste à se souvenir de formes incorporelles perçues jadis par une âme elle-même incorporelle, puis un sens primitif qui est celui d'une formation de la mémoire à se souvenir des actions et des souffrances passées dans une vie antérieure sur cette terre, avant que Freud ne s'en empare pour définir le travail de réinvestissement des traumatismes infantiles[27].

L'album, que scrute Fanny afin d'y retrouver la présence de sa mère, est un livre de deuil. La compulsation du passé effectue un retour complexe à un moment caractérisé par l'évanescence, « puisque », écrit Proust, « […] tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu'on aime, le miroir du passé […][28]. Selon Philippe Bonnefis, « [La photographie] met le travail de deuil à la portée de tous [...][29] » pour Roland Barthes elle permet de « laisser revenir », dans un sentiment fugace et douloureux, « ce qu'aucune anamnèse, aucune Histoire ne peut restituer : la science impossible de l'être unique[30]. » L'attachement de Fanny Halloran au spectre maternel est une continuation de son mystère, une quête de réponse à déchiffrer sur un visage lointain.

La perte des repères habituels, sans doute précipitée par la mort brutale de son neveu Lionel, s'accompagne pour Frances d'un retour aux sources de l'enfance, que représente sa visite nostalgique dans l'appartement originel. Que ce dernier soit un décor savamment reconstruit après que ses accessoires eurent séjourné des années durant dans des caisses ne fait que confirmer la double nature du domaine Halloran, artificielle avec ses grottes comme à Strawberry Hill mais également organique, comme un corps et une mémoire à plusieurs, dont Frances est la généalogiste extraordinaire : « On top of the bookcase Aunt Fanny, with unerring, almost

---

[27] E. R. Dodds, Les Grecs et l'irrationnel (1959), traduit de l'anglais par Michael Gibson, Paris, Èditions Montaigne, 1965, rééd. Flammarion, Coll. Champs, 1977, p. 156.
[28] Marcel Proust, La Recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 140-141.
[29] Philippe Bonnefis, « Clair Obscur », Littérature, n° 26, mars 1977, p. 19.
[30] Roland Barthes, La chambre claire, Note sur la photographie, Paris, Cahier du Cinéma Gallimard Seuil, p. 110.

supernatural memory, had put the framed photographs of her grandparents.» (Sundial 178) En scrupuleux commissaire d'exposition, Fanny a réinstallé l'ensemble de l'appartement dans ses moindres détails, le mobilier, la vaisselle, les livres, ainsi que les vêtements et les jouets, et préparé ainsi pour les futures générations, les archéologues et les historiens, la scène d'un passé parfaitement préservé, comme Pompéi le fut sous les cendres. On peut comparer ce travail de fossilisation puis de mise à jour à ce que Freud élabore dans « L'Étiologie de l'hystérie » : «[…] [L'analyste s'emploie à] déblayer les gravois et à partir des restes visibles mettre à découvert l'enseveli[31]. »

C'est une tombe à l'intérieur d'une autre, la forteresse désignée pour abriter les élus qui engendreront l'humanité post apocalyptique, mais aussi, comme le suggère la présence de Alice in Wonderland, un passage vers un monde disparu : «If Fanny had cared to, she might have dropped out of sight altogether into this apartment in the big house, might have left the others behind and gone into the apartment and closed the door, and stayed.» (Sundial 181) Le lieu est imprégné de la figure maternelle, dont le soin qu'elle a pris des objets de son vivant est encore visible. Deux caisses sont demeurées fermées, cependant, et doivent le rester : la première contient les cadeaux de mariage des époux Halloran, jamais déballés, l'autre, ce qu'une étiquette désigne sous le nom générique de « souvenirs ». Il s'agit de mèches de cheveux, de cartes d'enfants, mais surtout de reliquats d'une vie de jeune fille et de femme amoureuse que Fanny n'ose attribuer à sa mère :

> [and Fanny] was afraid of what further she might find, what autograph albums, valentines, dance programs that might have belonged to the strange girl with the long hair among the photographs. (Sundial 181)

La distanciation d'avec le père dans son rôle de soupirant est notable, car Fanny le nomme comme elle le ferait d'un étranger qui aurait courtisé sa mère (« […] perhaps letters from Michael Halloran [...] » Sundial 181). Bien que la raison officielle donnée pour consigner au secret les cadeaux de mariage ait été leur infériorité matérielle, leur qualité de témoins indésirables des années précédant l'apothéose dans le luxe et la puissance, il est probable que Fanny obéisse instinctivement à un

[31] Freud, « Sur l'étiologie de l'hystérie » (1896), *Œuvres Complètes*, Paris, P. U. F. , 1991, Volume 3, p . 150.

interdit plus primitif en n'ouvrant pas ce qui pourrait être une boîte de Pandore. Quelque chose résiste au regard qui ne peut voir au-delà du visage maternel dans sa succession photographique : «[…] as a girl, somehow ludicrously innocent […] as a mother, holding a pig-faced creature which might have been either her son Richard or her daughter Frances […]» (Sundial 176) «Il y a tant de lectures d'un même visage […][32] », écrit Barthes à propos des portraits qu'il voit parfois de lui-même ; Fanny contemple l'impensable mort à venir, présence spectrale aux côtés de celle qui n'est plus :

> […] had she known, standing for her picture in front of the house where she had lived with her husband, had she known that it was for the last time, that no further record of her would exist? Had she known earlier, then, in the middy blouse, that she was going to die? (Sundial 177)

Toute photographie renvoie à une réalité éprouvante, écrit Barthes, son « punctum », qui est « […] il va mourir. Je lis en même temps : cela sera et cela a été ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu[33]». Pour Fanny, le personnage de fiction, le musée dans le grenier et l'album donnent lieu à une expérience psychique telle que la décrit Barthes : « Devant la photo de ma mère enfant, je me dis: elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, d'une catastrophe qui a déjà eu lieu[34].»

Entre deux moments photographiques, il y a la jeune mariée, posant près d'un homme apparemment méconnaissable, enfin, celle qu'on peut à peine distinguer, déjà spectrale, dans l'attente de sa fille :

> « Some day I will be with my mother, » Aunt Fanny would think, turning the pages, «I am with her in this book, no one can separate us here. Some day we will be together again. » (Sundial 177 Italiques originales)

Tout laisse penser dans cette scène que le lieu est à la fois l'album resté inachevé après l'aménagement dans le glorieux manoir de Michael Halloran, et l'appartement reconstitué après la mort de la mère : « Nothing from the attic had ever been permitted out into the big house ; the four-room apartment was intact. » (Sundial

[32] Barthes, Chambre Claire, op. cit. , p. 31. Italiques originales.
[33] Barthes, ibid. , p. 150.
[34] Ibid., p. 150.

177) Fanny incarne le point de jonction entre deux maisons autrement étanches, et le grenier, à la fois cadre et décor, est un étrange théâtre où elle convie sa petite-nièce :

> « Strange, » said Fancy hastily. «A big doll house, but no dolls. »
> «The dolls are here, » Aunt Fanny said. «I remember them. My mother sat here […] Sit on the footstool, Fancy ; that other big chair was my father's. I am the mother wearing a yellow dress. » (Sundial 182)

Les poupées imaginaires sont les pions sur un échiquier psychique où Fanny les déplace à sa guise ; actrice et ventriloque, ne faisant plus qu'une avec sa mère défunte, Fanny prédit l'avenir à partir d'un passé révolu. Il lui est alors loisible de parler d'elle-même à la troisième personne : « My darling little Frances[35] will […] [grow up to be a lovely woman, tall and fair] […]» (Sundial 183) On retrouve cette structure temporelle dans la géométrie du cercle, où tous les points se confondent, mais aussi dans celle du dédoublement des possibles tel que l'évoque Clément Rosset dans Le réel et son double[36]. Le philosophe, aux yeux de qui le monde « n'est qu'une trompeuse doublure[37]», évoque le destin, la manière dont « A vient se confondre avec A, comme Œdipe se confond avec lui-même, à la fin d'Œdipe roi[38]. » Dans Macbeth, le héro s'attend à ce que l'oracle et sa réalisation ne correspondent pas tout à fait :

> La prédiction à l'avance a valeur surtout symbolique […], [l'homme] est de toute façon acculé. Pas d'échappatoire — pas de double : c'est cela qu'annonçait l'oracle à l'avance, et avec raison. […] C'est à peu près ce que dit Lady Macbeth à son époux, autre victime de la littérature oraculaire : What is done is done. Ce qui existe est à jamais équivoque : les doubles se dissipent à l'orée du réel, par enchantement ou par malédiction, selon que l'événement est favorable ou défavorable. Ne reste que l'événement coïncidant avec lui-même, comme […] [lorsque] « la forêt de Birnam marche sur Dunsinane […] [39]»

---

[35] Dans Nest, Betsy fait coincider le temps de la tendresse maternelle avec le moment de sa quête la retrouver :
[36] Clément Rosset, Le réel et son double, Paris, Gallimard 1976, rééd. Folio Essais, 1984.
[37] Ibid., p. 56.
[38] Ibid., p. 51.
[39] Ibid., p. 50-51. Italiques originales.

Pour Fanny Halloran, le destin est aussi doté de ce caractère singulier, « idiot[40] », en dépit des apparences qui multiplient les choix et les possibilités. Les errances de Fanny, lorsqu'elles ne la mènent pas dans le labyrinthe végétal et le mausolée du grenier, la conduisent en d'autres lieux tout aussi empreints d'histoire familiale.

> During the later days of July […] [she] made a kind of pilgrimage to all her favorite haunts, to admire once more her father's handiwork and hope, somehow, to engrave upon her memory the well-loved spots which were so soon to dissolve utterly. (Sundial 189-190)

La promenade est pour Fanny un moyen kinesthésique d'appropriation d'un héritage promis, pense-t-elle, à la destruction. D'ailleurs, l'entrée de la grotte montre une brèche inquiétante : « A rock had cracked away from the entrance. » (Sundial 190) L'effondrement du monde est bien celui de la famille, dont Fanny est l'incarnation et le porte-parole. Dans le grenier, elle se faisait l'écho des édits maternels, consignant chacun des héritiers Halloran à un destin glorieux : un célibat dévoué pour le garçon (« My son Richard will never marry, he will stay with his mother always […]» Sundial 183) et pour la fille, une union avec une sorte de double paternel : « […] [She] will marry a man as good as her father […]» (Sundial 183) La grotte, lieu de l'impasse nostalgique, est le réceptacle des désirs et des injonctions confusément exprimés jusqu'alors : « Father, » Aunt Fanny said into the cool dim underwater light of the grotto, «Father, what have you done to me?» (Sundial 192).

La nature réelle de ce que dissimule le pronom («and she knew at once who was standing in the doorway» Sundial 192), tantôt relatif comme dans le passage cité, ou interrogatif dans d'autres contextes, est peut-être la pièce maîtresse d'une quête identitaire : « […] where is the secret I am to learn from my many agonies ? » (Sundial 110) Qui, en effet, se tient ainsi au sortir du labyrinthe maternel, et à l'entrée de la grotte, si ce n'est une instance composite, formée du personnage d'Essex, au nom que ses connotations rendent presque ridicule[41], et du spectre paternel, accompagné du nom de sa fille, inscrit en lettres majuscules une fois encore ?

---

[40] Ibid., p. 51. Rosset rappelle l'étymologie du terme : « Car, avant de signifier imbécile, idiot signifie simple, particulier, unique en son espèce. »

[41] C'est un bellâtre de comédie qu'Essex, mais s'il poursuit de ses assiduités les jolies jeunes femmes de son entourage, il est la cible de Aunt Fanny, qui frappe à sa porte pendant ses crises de somnambulisme.

Les cygnes, originellement des accessoires vivants, se trouvent maintenant hors d'atteinte ; mordeurs et querelleurs, ils sont retournés à l'état sauvage, et symbolisent ainsi ce qui dans l'inconscient familial, refuse d'abdiquer, pour s'incarner dans les visions de Fanny.

3. L'expulsion, l'errance

La figure de l'enfant malmené, voire martyrisé, apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Jackson. Dans Hangsaman, Nest, et Haunting notamment[42], des traumas infantiles sont évoqués. Pour Eleanor, Hill House est un lieu de réactivation mémorielle douloureuse[43] :

> […] and then she heard a little soft cry which broke her heart[44], a little infinitely sad cry, a little sweet moan of wild sadness. It is a child, she thought with disbelief, a child is crying somewhere, and then, upon that thought, came the wild shrieking voice she had never heard before and yet knew she had heard always in her nightmares. (Haunting 357)

Sortie de l'indifférencié spatio-temporel du cauchemar éveillé, l'enfant se fait entendre (« Go away, go away, don't hurt me, » and, after, sobbing, « Please don't hurt me. Please let me go home […] Haunting 357), non sans s'être au préalable incarné d'effroyable façon. En effet, une fois la manifestation nocturne de Hill House achevée, Eleanor, qui pensait s'être agrippée à Theodora tout au long, doit se rendre à l'évidence :

> […] and I will yell I will I will yell 'STOP IT,' she shouted, and the lights were on the way they had left them and Theodora was sitting up in bed, startled and dishevelled. […]

---

[42] Le cas de Road est à isoler, car l'assassinat de Caroline Desmond n'est pas le fait de ses parents.

[43] Dans The Turn of the Screw d'Henry James, Blythe joue un rôle similaire. Dès le début de son séjour, la gouvernante croit percevoir des bruits inexplicables :

[…] [A restlesness] made me several times rise and wander about my room […] to watch, from my open window, the faint summer dawn […] and to listen, while, in the fading dusk, the firt birds began to twitter, for the possible recurrence of a sound or two, les natural and not without, but within, that I had fancied I heard. There had been a moment when I believed I recognised, faint an dfar, the cry of a child ; there had been another when I found myself just consciously starting as at the passage, before my door, of a light footsteps.

Henry James, The Turn of the Screw (1898), Penguin Books, Introduction by S. Gorley Putt, p. 16.

[44] Cette indication est précieuse, car rien ne brise jamais le cœur d'aucun personnage dans l'œuvre de Jackson, où on ne trouve pas de signe de sentimentalisme.

> « Good God, » Eleanor said, flinging herself out of bed and across the room to stand shuddering in a corner, » Good God — whose hand was I holding? » (Haunting 358)

Bien qu'on ne puisse dire que cette main est démembrée, elle n'en évoque pas moins les visions qu'évoque Freud dans son essai « L'inquiétante étrangeté[45] », où « [d]es membres séparés, une tête coupée, une main détachée du bras comme dans le conte de Hauff, des pieds qui dansent tous seuls comme dans le livre déjà mentionné d'A. Schaeffer, recèlent un extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté […], laquelle «découle de la proximité du complexe de castration[46]. » Ces plaintes, mais surtout cette main au propriétaire inidentifiable, sont autant de manifestations d'un refoulé au travail, creusant ses brèches pour accéder au jour, rompre le secret, comme l'indique Freud :

> […] [S]i là est réellement la nature secrète [geheim] de l'étrangement inquiétant, nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le Heimlich en son contraire, le Unheimlich, puisque n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement[47].

Dans « Pillars of Salt[48] » (Lottery), l'effondrement de Margaret, venue à New York pour des vacances, est annoncé par certains présages. Une mélodie obsédante[49], une fraîcheur annonciatrice de l'automne, ainsi qu'un incendie chez des amis où Margaret et son mari passent une soirée transforment le séjour en épreuve. Le sentiment qu'un piège se referme sur elle suscite une angoisse croissante, notamment au cœur de la foule new-yorkaise, perçue comme entité adverse, envahissante, et destructrice. La ville lui apparaît comme un corps multiple et saturé, mutilé, mis en pièces par une force aveugle :

---

[45] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (Das Unheimliche 1919) in *L'Inquiétante étrangeté et* autres essais, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Ed. Marty, Paris, Gallimard, 1933, nouvelle trad. de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, réed. Folio, Collection Essais, 1988.
[46] Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 250
[47] Ibid., p. 246.
[48] Désormais « Pillars ».
[49] Signe immanquable de la présence du Demon Lover, la mélodie est le symptôme de la folie, de la fragmentation.

> The buses were cracking open in unimportant seams, the leather seats broken and stained. The buildings were going too — in one of the nicest stores there had been a great gaping hole in the tiled foyer, and you walked across it. Corners of the buildings seemed to be crumbling away into fine dust that drifted downward, the granite was eroding unnoticed. Every window she saw on her way uptown seemed to be broken […] (« Pillars » Lottery 190)

La chair de la ville semble soumise à un processus de décomposition, que seule Margaret est à même de discerner, horrifiée par la force à l'œuvre : « a deliberate whirling faster and faster to end in destruction. » (« Pillars » Lottery 191) Alors qu'elle se promène avec Brad sur une plage de Long Island, et qu'elle regarde la mer avec appréhension, Margaret se sent assaillie :

> [The tune] came back to her, bringing a double recollection. The beach was the one where she had lived in imagination […] the little tune was the symbol of the golden world she escaped into to avoid the everyday dreariness that drove her into writing depressing stories about the beach. (« Pillars » Lottery 192)

Une jeune fille surgit alors pour les mener derrière les dunes, où elle vient de faire une découverte macabre : « It looked like part of a wax dummy, a death-white wax leg neatly cut-off at top-thigh and again just above the ankle […]»(«Pillars» Lottery 193) Cette vision, dont l'horreur est accrue par la volonté de confort qui semble animer cette jambe humaine (« bent comfortably at the knee and resting on the sand.» « Pillars » Lottery 193), se place progressivement dans un contexte également inquiétant. Les journaux mentionnent un bras, trouvé lui aussi échoué non loin («One of those killings, » the host said. « Pillars » Lottery 193) De retour à New York, Margaret ne peut s'empêcher de remarquer que le hall de l'immeuble et l'appartement porte des signes de vieillissement : « […] even in two days there were now perceptible crack. » (« Pillars » Lottery 194) Restée seule le lendemain, Margaret s'effondre ; pour commencer, elle sent l'immeuble vaciller («No sense worrying, she told herself again, as though it were a charm against witches […]» « Pillars » Lottery 195). Sortie acheter des cigarettes, elle se laisse submerger dans une foule étrange, car elle lui semble composée d'individus déterminés à se rendre à une destination qu'il lui est interdit d'atteindre : « […] she wondered, How do people ever manage to get there, and knew that by wondering, by admitting a doubt,

she was lost.» (« Pillars » Lottery 197) La fin de la nouvelle n'est pas de bon augure ; dans un drugstore où, littéralement prise de peur panique, elle a trouvé un refuge temporaire, Margaret appelle son mari au téléphone : « Please come and get me, » she said into the black mouthpiece that might or might not tell him, » please come and get me, Brad. Please. » (« Pillars » Lottery198 Italiques originales) Le caractère anthromorphique qu'elle attribue à l'appareil laisse en effet présager le pire. Démembrement, délabrement, effritement ont accompagné Margaret tout au long de sa dissolution, occasionnée par ce qui devait être un heureux moment de loisir loin du point névralgique du foyer. Faut-il voir dans l'éloignement plus qu'un retour à des origines désastreuses, signalées par l'air musical que Margaret ne parvient pas à identifier alors qu'elle se trouve encore dans le New Hampshire, prête à monter dans le train en destination de New York ? Toutes les catastrophes prévues, des plus petites comme le rhume du bébé, un problème de plomberie, aux plus grandes comme la destruction de New York dans un incendie gigantesque ou sa mise en quarantaine pour cause d'épidémie, semblaient avoir été évitées, sauf celle de l'effondrement.

La dynamique secrète de Haunting repose entièrement sur la symbiose dialectique entre une maison hantée, « unheimlich[50]», au sens où l'entend Freud, mais aussi pathologique et pathogène, selon sa réputation sulfureuse. L'extrême capacité perceptive d'Eleanor, point de focalisation de toutes les manifestations surnaturelles dans Hill House, offre un contraste frappant avec ses facultés d'oubli. Le Dr. Montague lui rappelle un épisode de son enfance, objet d'une archive dans les annales régionales.

> […] one day, when she was twelve years old and her sister was eighteen, and their father had been dead for not quite a month, showers of stones had fallen on their house, without any warning or any indication of purpose or reason, dropping from the ceilings, rolling loudly down the walls, breaking windows and pattering maddeningly on the roof. (Haunting 245)

[50] « La phrase de Freud », précise Bertrand Féron dans une note, perd un peu de sens en traduction. Elle dit en effet que beaucoup de langues autres que l'allemand doivent recourir à la périphrase : « ein Haus, in dem spukt », soit littéralement en français : « une maison hantée ». Ibid., p. 246.

La parole maternelle est suffisamment puissante pour justifier l'occultation partielle de ce souvenir singulier (« poltergeist phenomenon » Haunting 292), car dans les fragments de souvenirs d'Eleanor, il ne subsiste qu'une explication réductrice, acceptée comme telle : « That was the neighbors. My mother said the neighbors did that. People are always jealous. » (Haunting 292) La disparité entre le phénomène et la cause allouée permet d'esquiver la question implicite entre la mort du père et l'extraordinaire violence de l'événement. Faut-il voir dans ce dernier ce qu'évoque Daniel Sibony, le « réson » de l'inconscient, « [...] la conversion d'un attachement incestueux en mort[51]», et qui dans Haunting est la manifestation d'une rage désespérée, signe de deuil et d'abandon. Quelle qu'ait pu être la situation précédente, Eleanor fut bel et bien livrée à une mère peu amène, pour ne pas dire déficiente en bienveillance maternelle[52]. Commodément transformée en cible de malveillance, la maison endeuillée est le théâtre d'une fureur psychique dont Eleanor ne veut retracer le développement, et qui n'est que le prélude de son effondrement à Hill House. Les cris d'enfant, dont la surnature nocturne décuple la force, disent bien ce que déguise la langue raisonnée, en d'autres termes une obscénité radicale. Il convient de replacer le viol dans Hangsaman, l'ambiguïté des relations triangulaires entre la mère, son amant, et l'enfant dans Nest, l'incestualité dans Sundial et Haunting, dans un ensemble cohérent, où la folie se donne à lire comme une inscription à déchiffrer.

En effet, si le terme d'obscénité est entendu dans son sens littéral, il permet de mettre au jour un espace vital et scandaleux. Le dévoilement de cette scène oblige les personnages de Jackson à risquer le tout pour le tout, comme Natalie Waite dans Hangsaman, qui incarne la bataille féroce que se livrent des entités doubles et antagoniques. Elle annonce Esther Greenwood dans The Bell Jar[53] et Holden Caulfield dans The Catcher in the Rye[54], dont les odyssées peuvent également être lues comme des façons de Bildungroman psychique, des récits d'apprentissage par les égarements de la raison.

---

[51] Sibony, Féminin, op. cit., p. 154. La fille de Jephté est sacrifiée pour éviter l'inceste. Dans Haunting, Crain et le livre incestuel qu'il fabrique de ses propres mains se rattachent à une thématique présente dans l'œuvre de Jackson, dès Hangsaman.

[52] Cette défaillance ne lui est pas propre. Dans Road, l'indiscrétion de Mrs. Merriam n'est pas accompagnée de bienveillance. Le personnage de Mrs. Desmond pose un problème supplémentaire, car son excès d'amour, du moins dans les soins qu'elle prodigue, réifie Caroline, qu'elle traite en précieuse poupée. Lors de la garden party, c'est un moment d'inattention fatal qui provoque la disparition de l'enfant.

[53] Sylvia Plath, The Bell Jar, London, William Heineman, 1963, rpt. London, Faber and Faber, 1966.

[54] J. D. Salinger, The Catcher in the Rye, New York, Little, Brown and Company, 1951.

Le viol de Natalie se produit très exactement vingt et un jours avant son départ pour l'université[55], lors d'une garden-party donnée par son père, un dimanche après-midi. Cette scène dominicale est, bien avant l'événement lui-même, envahie par la présence spectrale d'un détective, venu enquêter sur un crime que Natalie est supposée avoir commis. L'antériorité de l'investigation sur les faits semble d'autant plus surprenante que la victime d'un viol à venir se voit soupçonnée d'avoir assassiné un homme, mélange indécidable d'amant, de figure paternelle, et d'officier de police. La collusion temporelle qu'on peut observer dans l'après-coup du trauma, mais aussi dans ses prémisses, se donne à lire dans ce contexte, où l'effraction ravive ce qui était refoulé.

Vagues et cependant précises par moment, les indications chronologiques sont données pour mieux brouiller les pistes, car le désordre paradoxal organise quelque chose qui ne peut affleurer autrement.

Entre les ruines architecturales et celles du psychisme, rappelle Jean-Michel Ganteau, le lien est étroit : «[…] the fragment nevertheless remains an operator of temporal linking, as if the temporality of ruins were already indexed on kairos and, in some way, defeated chronos[56]. »

Dans la matinée, Natalie subit l'habituelle séance littéraire dans le bureau de son père, lors d'un tête-à-tête où s'insèrent des pensées d'une violence étrange (« […] imagining the sweet sharp sensation of being burned alive […] Hangsaman12), et les questions de l'enquêteur, en complément des péroraisons troublantes d'Arnold Waite:

> […] — that does not mean that I am not able to help you, or advise you, or sympathize with you ; it only means that we must recognize now that you are growing girl and I am an old man, and that a basic sex antagonism, combined with a filial resentment, separates us […] (Hangsaman 17)

[55] Le décompte ne vaut rien en lui-même, mais il tout de même pas dénué d'importance car il provient du père, détenteur de tous les savoirs, arbitre en littérature, et guide spirituel de sa fille. Il est l'objet d'un point de vue ironique, au même titre que le sera Wright dans Nest. En arrêtant le calendrier au 30 août, Michael Halloran, dans Sundial, montre qu'il est le maître du temps, y compris celui du triomphe post-apocalyptique.

[56] Jean-Michel Ganteau, « Ruins, Or, The Ethical Logic of Traumatic Capitalism, with Special Reference to Peter Ackroyd », in Ruins, Etudes britanniques contemporaines, Revue de la Société *d'études anglaises* contemporaines, n° 43, 2012 : 139-152. Italiques originales.

Waite ne croit pas si bien dire, dont la fille va connaître à cause de l'un de ses invités, la forme la plus dévastatrice de ce qu'il appelle un antagonisme sexuel. Natalie s'interroge sur les raisons d'un tel discours, avant d'être sollicitée : « […] and heard from away the police detective demanding, 'Are you prepared to confess that you killed him?' » Hangsaman 17)

La question du meurtre, centrale, porte avant tout sur la réciprocité entre les identités tueuses et celles qui, dans un même mouvement, se voient supprimées. À la complexité des doubles, il faut ajouter l'intangibilité des frontières entre l'événement et le fantasme, la confusion entre le passé et le présent, cet indécidable temporel propre au trauma. Les psychanalystes eux-mêmes ne trouvent de définition qui rendrait pleinement compte de ce concept. Pour Jean Cournut, « [u]n trauma vient toujours sur la trace d'un précédent. »

> La force, l'importance, l'impact du trauma psychique, et le mal qu'il fait, dépendent du terrain sur lequel il survient, terrain d'appel, c'est le problème des fixations.[...] Déplacement, condensation, élaboration secondaire, jeux multiples d'écrans comme dans le rêve : le trauma décalé n'est jamais le bon, un trauma en cache toujours un autre[57].

Si Sundial n'offre aucune explication logique susceptible d'expliquer les ambiguïtés inhérentes à la folie familiale des Halloran, du moins pas sous la forme de scènes cruciales comme au début de Hangsaman, Fanny n'en est pas moins confrontée à des épreuves psychiques dans son jardin secret qu'elle ne reconnaît plus[58], résurgences d'expériences traumatiques passées. Lancée à la poursuite, réelle ou imaginaire, de sa petite-nièce Fancy (« A little girl and a defenceless woman, [she] thought with sudden acute fear ; strange gardeners around » Sundial 26), encerclée de nymphes et de satyres à la fois inanimés et animés, elle est médusée par une figure spectrale :

> […] FRANCES HALLORAN, and then she stopped absolutely. There was something there in the darkness hard

[57] Jean Cournut, « Du bon usage du trauma », Trauma réel, trauma psychique, Les Cahiers de l'Institut de Psycho-pathologie clinique, Avron Ophélie éd., n° 8, novembre 1988, p. 13.

[58] C'est le jardin intime par excellence, rendu hors d'atteinte par excès d'intériorité : «This was not her secret garden, this was not the garden which ought to have been at the end of the path they had taken, this was garden so secret that Aunt Fanny wondered, shocked, if anyone had seen it before.» (Sundial 26)

> by the sundial, not a statue, not Essex : «Who?» Aunt Fanny said, cold.
> « Frances Halloran — » Remotely. (Sundial 31 Lettres majuscules originales)

Le péril mortel immédiatement ressenti («This was fear so complete that Aunt Fanny, once Frances Halloran, stood with nothing but ice to clothe her […] » Sundial 31) est démenti peu après, comme il l'est à deux autres occasions dans le roman[59] : «There is danger. Within the father there is no danger. » (Sundial 32) Toute l'ambiguïté de la folie originaire tient dans un pronom interrogatif, portant sur une identité indécidable, et qui se situe entre un appel, une expiration, un souffle. Lorsque Tony apparaît pour la première fois devant elle après n'avoir été jusque là qu'un nom, Natalie s'écrie, tout simplement : « Who ? » (Hangsaman 148) Nest dévoile l'identité de Robin, mais n'explicite pas ce qu'il s'est véritablement passé, ni quel est l'élément déclencheur. Un flou similaire entoure la relation avec la mère, les failles et les défaillances d'ER mère, dont les initiales sont celles d'une reine, mais « comme un souverain se dépose », pour reprendre Sibony[60]. L'odyssée new-yorkaise de Betsy retrace en partie un parcours psychique entrepris des années auparavant ; les réponses recherchées ne valent que parce qu'elles ravivent la blessure. Pour Natalie Waite, l'errance commence immédiatement après l'événement.

Une question jalonne l'espace intérieur, comme pour lui signaler l'existence d'un autre territoire situé au-delà, où demeure le double rêvé. L'investigation est onirique, placée sous la tutelle d'Hypnos, de l'errance psychique à mi-chemin entre le sommeil et l'éveil, les lambeaux de rêves et les hallucinations.

> Perhaps — and this was her most persistent thought, the thought that stayed with her and came suddenly to trouble her at odd moments, and to comfort her — suppose, actually, she were not Natalie Waite, college girl, daughter to Arnold Waite, a creature of deep lovely destiny ; suppose she were someone else ? (Hangsaman 154-155)

---

[59] «It is coming, the father guards his children.» (Sundial 110)
«But I insist this house must be barricaded […] It is like a child hiding its head under a blanket. We have absolute faith in my father, of course, but even though his protection applies to the house and to everyone in it, I can see strong reasons for covering the windows and blocking the doors.» (Sundial 158 Italiques originales)

[60] Sibony, Féminin, op. cit., p. 12.

La question primordiale de l'identité ouvre un champ infini de variations entre la première et la troisième personne du singulier, entre les altérités et les altérations du Moi, ses alias qui sont autant de fabrications dans la matrice du nom ; de nouvelles identités surnagent à la surface du magma. La jeune fille, au sortir des brumes d'un rêve où elle croit se trouver, une infirmière imaginaire à son chevet, se remémore son nom onirique : « I dreamed I was Waitalie Nat ». (Hangsaman 155)

La poétique de la divagation rêveuse dévoile des identités secrètes, propose des diminutifs qui sont preuves d'affection d'une part, ou du moins signes ostentatoires, peut-être produits afin d'induire en erreur, et mises à jour de mutilations d'autre part. Ces identités sont soumises aux règles capricieuses d'une mathématique dont les additions, les soustractions, les fractions, les multiplications, comme dans Nest, reflètent l'impensable vertige des modalités d'être.

Le double dans Hangsaman est signifié dans les prénoms, Natalie et Tony étant les variantes d'Antonia[61], de même qu'« Elizabeth » génère tous les petits noms de la fille dans Nest , et que « Fancy » et « Fanny » proviennent tous deux de « Frances » dans Sundial.

Natalie Waite rencontre Tony, figure énigmatique qu'elle semble être la seule à percevoir parmi tous ceux qui l'entourent sur le campus universitaire où elle séjourne. Tony, au diminutif androgyne, préfigure Nat, l'hétéronyme[62] de la rêverie, tout aussi ambigu. L'assignation à résidence que sont l'identité de l'état civil, la filiation avérée – « fille de » - trouve son contrepoint dans l'indéterminé, la folie parfois. Natalie-Nat-Tony se transporte volontiers dans des scènes hallucinatoires dans lesquelles il lui faut hurler son nom ou l'inscrire dans une irrépressible frénésie.

> Or even suppose, imagine, could it be true, that she was confined, locked away, pounding wildly against the bars on

[61] Jennifer P. Wilson and Michael T. Wilson, « Expression of the Precarious Self, » in Shirley Jackson, Influences and Confluences, ed. by Melanie R. Anderson and Lisa Kröger, London and New York, Routledge, 2016, p. 15.

[62] Nous n'employons pas le terme au sens où l'entend Pessoa, comme identités de moi littéraires correspondant à de complexes subtilités intimes, qui, s'ils font songer à une pathologie mentale, n'en sont cependant l'expression dans le cas de l'écrivain portugais. Selon Gérard Pommier, « [t]out se passe comme si cette multiplicité d'identités possibles exigeait de Pessoa, auteur encore sans nom, qu'il fixe les deux bouts de sa subjectivité, le pseudonyme à l'entrée, et l'hétéronyme à la sortie de son labyrinthe intérieur. »
Gérard Pommier, Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes. Paris, P. U. F., Coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2013, p. 179. Désormais Nom propre.

> the window, attacking the keepers, biting at the doctors, screaming down the corridors that she was someone named Watalie Naite… (Hangsaman 155)

Le jeu sur les significations latentes, les déplacements ou les disparitions de lettres n'est jamais anodin chez Jackson, qui consacre une grande partie de son œuvre à ces effets de prestidigitations souvent ludiques et amusants pour faire surgir de nouveaux sens. Nest notamment offre une étonnante palette de glissements sémantiques et de jeux de masques grâce à ces effets plus que seulement humoristiques au premier regard.

De Natalie Waite à Watalie Naite en passant par Waitalie Nat, il est loisible au lecteur d'entendre qu'il se trouve là quelque chose de pesant, une attente, un mensonge (« a lie), ainsi que l'amorce d'une forme grammaticale désuète qui reprendrait l'ambiguïté sémantique (– a lie/ a lying) la négation d'un mensonge (–not a lie), une forme exclamative étouffée (–what a lie !), de percevoir une touche de nuit dans le nouveau nom de famille (« naite/ night »), dans lequel on entend aussi «knight» . On observera également le passage de la lettre « i » d'un nom à l'autre, esquisse des tribulations et des métamorphoses du « I » chez les quatre personnes qui constituent Elizabeth Richmond dans Nest.

Il est évident que de tels jeux de signifiants peuvent passer pour de simples élucubrations si rien ne vient étayer ce qu'ils révèlent, or le point nodal de Hangsaman est bel et bien dans le décel de l'identité incarcérée que permet l'épuisement de toutes les possibilités de sens, là où tout paraît insensé et grevé par le vide abyssal du simulacre général dans les arènes sociales et familiales. Dans Road, Caroline Desmond incarne l'enfant à tuer qui reparaît sous divers traits dans le reste de l'œuvre. La psychanalyse interroge la monstrueuse aporie de l'enfant idéal, toujours à tuer :

> Il y a pour chacun, toujours, un enfant à tuer, un deuil à faire et à refaire continûment d'une représentation de plénitude, de jouissance immobile, une lumière à aveugler pour qu'elle puisse briller et s'éteindre sur fond de nuit. Qui ne fait et refait ce deuil de l'enfant merveilleux, ou terrifiant, qu'il aurait été, dans les limbes ou la clarté laiteuse d'une attente sans ombre et sans espoir[63].

[63] Serge Leclaire, On tue un enfant, Paris, Le Seuil, 1975, p. 12.

C'est une horreur absurde que produit la combinaison des éléments présents dans cette scène de première incarnation de Tony, d'abord une voix spectrale qui réveille au beau milieu de la nuit, l'appel obsessionnel adressé à une enfant –« little girl » ?, - les ténèbres, le pyjama à motifs de scott-terriers rouges et blancs que porte Natalie, la découverte de la cache où une mystérieuse voleuse a dissimulé ses trophées accumulés pendant toute une semaine, tout cela sur un fond sonore épouvantable de ricanements et de gloussements émis soit par un chœur de fillettes ou de peluches d'animaux sans queue, « [a] flat giggling undertone », Hangsaman 145).

La question criée, comme réduite au plus petit commun dénominateur de la langue qu'est ce pronom interrogatif par une terreur archaïque, est la racine même du travail de Jackson. Qui est cette personne qui se faufile dans le lit de Natalie, commet les larcins dans les chambres d'étudiantes, et sème la confusion entre les pronoms personnels sujets, ce « who ? » qui entraîne bien davantage qu'une fugue éperdue à la fois hors des cadres de la rationalité et hors des murs. L'identification, si vague puisse-t-elle sembler (« The girl I wrote you about » Hangsaman 154) permet la visualisation de l'invisible en Natalie, en son for intérieur, autant que « hors d'elle », précipite l'effondrement des catégories du temps et de l'espace (« […] the time is upon us […]» Hangsaman 143) annule les oppositions en principe irréductibles entre le mort et le vif, l'enfant du passé et la jeune fille. La voix de cette entité est le fil d'Ariane qui mène jusqu'à ces herbes primitives à fouler, une fois franchis les cercles de l'enfer.

> It was incredible and of course still a dream to be running freely and in her pajamas with the shameful black-and-red scotties on them, barefoot first over the gravel of the walk, and then primitively over the wet grass, and to be under the trees with everything dark around her. […] and then she thought she heard wailing from the house behind her, « Little girl ? » and knew a sudden horrible shock when, going across the grass under the trees she saw in the moonlight a figure coming toward her.
> Standing helplessly, thinking, Now, I cannot run, this is the time, she said, « Who ? »
> « Is there something wrong ? » asked the girl Tony. (Hangsaman 147-148)

Les questions de l'identité et du mal, qu'une présence spectrale matérialise soudain, sont liées à la quête de l'origine. ll faut souvent revenir sur les lieux du crime, Jackson semble insister tout au long de ses romans. De même qu'Arnold Waite prône la primordialité des racines étymologiques, Jackson indique l'inévitabilité du retour au point où débutent les périples parfois tragiques de ses personnages.

Quelques heures avant l'événement traumatique , Natalie parcourt le jardin, lieu familier et amical, anthropomorphisé comme tel, où elle contemple, pour la dernière fois, une nature paisible, un horizon à rejoindre après avoir parcouru les distances nécessaires : « […] the gap between the poetry she wrote and the poetry she contained […]» (Hangsaman 26) Ce hors-champ forgé dans un espace étranger à la cellule familiale est aussi le lieu de la corruption à venir, de l'absence de tout secours, notamment paternel.

La garden-party bat son plein lorsqu'un des invités, figure composite du détective imaginaire perçu plus tôt dans le bureau et d'Arnold Waite lui-même, en éloigne Natalie pour l'entraîner vers le sous-bois où elle jouait autrefois enfant :

> […] Natalie thought quickly, The danger is here, in here, just as they stepped inside and were lost in the darkness.
> What have I done? she wondered, walking silently among the trees, aware of their great terrifying silence, so much more expectant by night, and their great unbent heads, and the darkness they pulled about her with silent patient hands. (Hangsaman 45 Italiques et majuscule originales)

Tutelles traîtresses des ténèbres, les arbres autrefois alliés prêtent leur concours au mystérieux agresseur, dont la voix, pourtant audible, est en sourdine, comme pour mettre en valeur le cri muet de Natalie : « Oh my dear God sweet Christ [she] thought, is he going to touch me ? » (Hangsaman 45 Italiques originales) Le corps est vulnérable, mais une stratégie défensive se met en place pour conserver un semblant d'intégrité intérieure. Lorsqu'à l'université, une camarade colporte des rumeurs d'avortement à propos d'une certaine Maxine, Natalie se remémore l'événement dont elle veut effacer la trace : « Far off, in the untouched, lonely places of her mind, an echo came : It isn't true, it didn't happen…» (Hangsaman 73) Le déni, si paradoxal soit-il (« […] nothing that I remember happened. » Hangsaman 45), permet de faire cohabiter deux vérités simultanées, le paradoxe de l'absence-présence du trauma. Le sujet s'absente de lui-même, confiant ainsi l'insupportable

fardeau à une instance impersonnelle et vide, comme le montre la suppression grammaticale du pronom dans l'affirmation suivante : « Will not think about it, will not think about it, will not think about it.[64] » (Hangsaman 46)

La catabase de Natalie la conduit, aux côtés de son double, jusque dans une forêt, réplique lointaine de celle où tout a commencé[65], depuis l'enfance jusqu'au moment fatidique du viol ; les deux jeunes filles errent d'abord dans la ville universitaire, tout en continuant leur lecture oraculaire :

> « House of the true heart […] Joy, fertility[66].»
> « Reversed, revolution, » Tony said. (Hangsaman 190)

Natalie et Tony, accoudées à un comptoir dans un drugstore, un miroir leur renvoie une image troublante :

> They sat together at the counter, looking at each other and at themselves in the mirror facing them. Natalie, on the right (the one on the right was Natalie?) looked very thin and fragile in the black sweater ; Tony, (on the left ?) seemed dark and saturnine in blue. (Hangsaman 191 Italiques originales)

À nouveau, l'énigme du double multiplie les possibilités de perception de soi-même et d'autrui[67]. Les incises interrogatives, l'italique, brouillent les frontières identitaires

---

[64] L'éloignement est plus efficace encore si l'événement à oblitérer est un objet d'étude, une simple lecture : « I remember one time ; did it happen to me or did I read it somewhere ? Could it have happened like that ? Or is it something one only finds in books ? » (Hangsaman 46) L'aporie du souvenir présent-absent est au cœur même de la complexité traumatique. La calcification du temps traumatique se manifeste également sous formes d'hallucinations, un phénomène dont souffrent Elizabeth Richmond et Tony Morgan dans « Nightmare » (Ordinary). Le cas d'Eleanor Vance diffère quelque peu, car son expérience semble en partie partagée par ses compagnons à Hill House.

[65] Les oracles du Tarot en commentent le caractère fondateur : «The origins of all things. Reversed, ruin.» (Hangsaman 191)

[66] Une fertilité qui fait l'objet d'une violence inouïe lorsqu'il s'agit de la grossesse d'Elizabeth Langdon, double en abyme de Tony, de la mère, Charity Waite, ainsi que des deux étudiantes d'Arthur Langdon qui le poursuivent de leurs assiduités devant leur ancienne amie, à peine plus âgée qu'elles. Pour Natalie, l'ambivalence de ses sentiments à l'endroit d'Elizabeth, alcoolique, désœuvrée au sens professionnel du terme, ne peut trouver d'échappatoire qu'en cette image d'une grande cruauté. D'une certaine façon, elle s'annihile elle-même en projetant sur sa propre mère une stérilité qui aurait dû prévenir sa naissance.
[Elizabeth] never did quite recover from the spaying, Natalie said, and they began to laugh helplessly […] » (Hangsaman 194)

[67] La vision des affiches de cinéma dépeignant des scélérats, des bandits, puis des monstres tels que des vampires et des héros de Poe et de Stevenson («one of those hidden personalities » Hangsaman 197) vient corroborer la thématique du double à la fois reflet et portrait en négatif. Un jeu verbal, écho des moqueries de Theo dans Haunting lorsqu'elle met en doute les sentiments amoureux de Luke envers Eleanor montre en toutes lettres le passage de V. à W. , du simple au double, du visible et de l'escamoté :

qui séparent les jeunes filles ; la maigreur de l'une, vêtue en noir, se matérialise dans l'aspect mélancolique de l'autre. Tony, aussi insaisissable[68] que sa personnalité est changeante, car elle se montre sarcastique, voire sardonique, comme l'adjectif utilisé ci-dessus (« saturnine ») le suggère également, est le guide de Natalie vers les Enfers. Le poème de Dante apparaît en filigrane durant l'étape ultime du voyage de la jeune fille vers la connaissance de sa propre douleur, vers ce cercle ultime dont la trace hante les dernières pages. Il faut aussi prendre en compte le spectre d'Alice[69] (« Still she haunts me phantomwise […] » Hangsaman 195 Italiques originales), présence solaire.

Non loin de la gare, lieu étrangement symbolique du départ et de l'arrivée que semblent promulger les trains eux-mêmes («[…] they heard the distant paternal urging of the trains.» Hangsaman 193), Tony incarne deux états contradictoires:

> Near the station, for some reason, the world was filled with birds flying ; all the movements ever made in the world was concentrated, for a minute or so, in one spot, and Tony surrounded by sweeping birds was a marvel of stillness […] (Hangsaman 195)

Des forces contraires sont à l'œuvre, une immobilité semblable à la mort concentre en un point unique et fascinant cet absolu qu'est le vol des oiseaux et la puissance psychique qu'il représente. Les connotations mythologiques rattachées au personnage de Tony tissent une trame narrative dense, semblable à un piège prêt à se refermer sur l'héroïne. En cela, Tony est une matérialisation du Demon Lover, son équivoque assistante ; elle entraîne Natalie toujours plus loin de la communauté humaine, vers un cœur d'obscurité. Il n'est pas indifférent que l'odyssée de la fin commence le matin, et que survienne le crépuscule, augure d'une fin prochaine. La toute dernière station avant le départ se déroule dans une cafétéria, où Natalie observe, stupéfaite, un manchot vêtu d'une veste à carreaux, manger un plat à l'apparence insolite : « […] and [she] had to look cautiously sideways […] He was

---

«I love my love with a V.,» said Tony, «because he is a vampire.»
«I love my love with a W.,» said Natalie, because he is a werewolf. His name is William and he lives in Williamstown.»
«He is also a waberdasher,» Tony said. «Mine is a wixter-repairman.» (Hangsaman 197)

[68] Pour James Dobson, son existence n'est pas indubitable : « […] Tony, a mysterious acquaintance who appears to be called into being by Natalie's imagination. »
James Dobson, « Shirley Jackson and the campus novel », in Confluences, op. cit., p. 127.

[69] Il s'agit du poème de Lewis Carroll, qui clôt Through the Looking Glass.
Lewis Carroll, The Complete Illustrated Works, op. cit., p. 234.

eating the meat loaf unbelievably checkered like his jacket [...] » (Hangsaman 200) Il est l'incarnation du destin de sa circularité imparable, sa singularité physique («his armlessness» Hangsaman 201) transformée un peu plus tard en véritable signalétique: «[…] a sign moved by, pointing with one imperative arm at the lake ; «Paradise Park, » it said.» (Hangsaman 211)

L'augure incarné par le manchot indique le péril dans lequel se trouve Natalie, en chemin vers sa destination dernière : « a tiny step in the great dance which was seen destruction of Natalie, and, far off, as the end of the world. » (Hangsaman 206) Les deux jeunes filles quittent la ville à bord d'un autocar (« probably the last bus» Hangsaman 212) où Natalie souffre de claustrophobie, persuadée d'être entourée par une foule d'automates. Elles arrivent en un lieu étrange, saturé de signes morbides, un paysage de désolation (« a skeletal roller coaster presided ghoulishly over the remains of a merry-go-round, a skating rink, a bath house. » Hangsaman 210), un espace hors du monde où les doubles peuvent enfin se confronter. Le frisson ressenti à ce moment précis est prémonitoire d'un froid tombal, et l'inquiétude de Natalie semble se communiquer, en une symbiose sensible, aux objets : « beyond perhaps the anxious breathing of the merry-go-round? »(Hangsaman 212) Le questionnement angoissé, partie intégrante d'un raisonnement en quête de repères dans l'indécidable, est contrebalancé par le stéréotype langagier, immédiatement contredit par le nom de Paradise Park : « Where in hell are we? » (Hangsaman 212). De telles balises s'avèrent d'autant plus nécessaires que Natalie se voit entraînée en territoire inconnu, dont Tony connaît intimement la configuration tout en la transfigurant au fur et à mesure :

> «Are you going in here ? Into the trees ?
> « Or choose perhaps a throne higher than the moon, on a black rock, where siting we can rule the world, where the stars are around our feet and the sun rises when we glance down and beckon, where far below there are contests to make us laugh and above us there is nothing but our own crowns and sitting there forever we can watch and end eternity with a gesture of our finger…» (Hangsaman 214 Italiques originales)

La cosmologie délirante et la mégalomanie de Tony annoncent les désirs qu'exprime Merricat dans Castle, impériale dans son réagencement de la réalité. De même, le sentier qui s'enfonce dans les bois trouve sa réplique dans Haunting ; dans les deux

cas, le personnage principal s'aventure aux côtés d'un double dans la selva oscura de Dante[70], comme porté par un chemin qui se dérobe sous les pas : « the path curved out of sight almost immediately » (Hangsaman 216).

C'est au cœur du bois de la folie, comme le signale l'étymologie, que Natalie s'entend dicter la loi des désirs telle que les édicte Tony, le double dominant : « so strong that the world, all of the world, has got to bend itself and forget itself and break out of its circles and rick itself crazy» (Hangsaman 213) Ce ventriloque de l'inconscient achève de prendre les rênes et vole la parole à Natalie, en s'en faisant l'ironique écho: «'I am here, I am where I belong, I have come home,' […]… as we remember, as through all our wanderings we remember, as we remember…» (Hangsaman 215) Bien qu'à la complicité il faut que succède l'adversité (« Only one antagonist … only one enemy » (Hangsaman 218), le point nodal de la folie demeure intact, de même que sa puissance anxiogène :

> When there was no answer, she felt suddenly the elemental fear of some other person who will not speak when spoken to, and denies thus the similarities of sanities between one person and another […] (Hangsaman 217)

Afin d'échapper à l'emprise de Tony, projection ambigüe d'elle-même, Natalie doit trancher au vif. Là où certains critiques ont voulu discerner une relation homoérotique, hypothèse que peuvent en effet corroborer des détails tels que le repli causé par la perception du désir (« She wants me, Natalie thought with incredulity […] » Hangsaman 219), on peut voir une fuite salvatrice : « One is one and all alone and evermore will be so ; « I will not, » said Natalie [...] Hangsaman 219 Italiques originales)

De même que Morgen dans Nest, Natalie doit constater ses manquements (« I have been found wanting […] » Hangsaman 219) dans un contexte de parturition symbolique (« […] and ripped herself away. » (Hangsaman 219) ; pour les unes, la violence de la venue au monde s'impose au terme d'un séjour dans le monde de la folie, pour les autres, ce sont de nouvelles modalités de connaissance de soi.

---

[70] Dante, *La divine comédie, L'enfer*, Texte original et version française de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, rééd. Garnier-Flammarion, 1992, p. 24-25.
« Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ché la diritta via era smarrita. »
« Au milieu du chemin de notre/ je me retrouvai par une forêt obscure/ car la voie droite était perdue. »

Une rupture s'effectue dans ce non-lieu qu'est le bois de Tony, espace psychique par excellence, et Natalie parvient à s'éloigner, tandis que son double s'estompe peu à peu dans l'obscurité grandissante : « Everything's waiting for me to go away […] I will never see Tony any more ; she is gone, and knew that, theatrical or not, it was true. » (Hangsaman 220) L'épreuve ne touche cependant pas à sa fin, car Natalie, errant sur les routes, est recueillie par des automobilistes, des figures parentales bienveillantes. De retour en ville, la jeune fille se penche au-dessus d'un parapet :

> Then, somehow puzzled by her quick transition from a lonely wet road to the middle of a lighted bridge […] and stood looking down, to make sure where she was, but she saw instead the water below, with the raindrops falling into it. (Hangsaman 223)

La perplexité prolonge l'errance, dont elle est une des figures métaphoriques ; le fleuve, symbole du passage et de la fugacité du temps humain, charrie, en un tout indifférencié, le passé comme le présent, le souvenir du crime comme son oubli : «Why shouldn't I — ? she thought with irresistible logic and leaned even farther, even farther […]» (Hangsaman 223) La verticalité comme l'horizontalité se trouvent confondues en un instant clé, la tentation du suicide étant l'élan paradoxal vers une annihilation comme unique perspective, la seule ouverture vers l'avenir. Une silhouette fait son apparition, curieusement évocatrice du manchot, et pose une question ironique (« Going swimming ? » Hangsaman 223) dont l'effet dissuasif est immédiat. Il peut sembler au lecteur que le retour à la raison, en d'autres termes, la décision de ne pas sauter, conclut le roman de manière aussi rapide que naïve, mais les fins heureuses que propose parfois Jackson sont amères. Comme celle d'Elizabeth Richmond, l'apparente victoire de Natalie sur des forces dévastatrices est à voir comme un pis-aller, un échafaudage posé sur le socle du réel davantage qu'un ancrage. Natalie, alors qu'elle rejoint le campus où son double féminin a pris naissance, résume la leçon durement apprise : « As she had never been before, she was now alone, and grown-up, and powerful, and not at all afraid. » (Hangsaman 223)

Si on peut considérer la folie comme une expulsion de son propre être, comme une forme d'exil ou d'absentation à soi-même, elle induit de formidables

raisonnements, une compréhension intime de vérités inaccessibles à la raison. Les personnages de Jackson sont mus par des forces concurrentes que la tentation suicidaire met en évidence, auxquelles ils résistent selon leurs moyens psychiques. Dans Haunting, Eleanor incarne jusque dans la mort cette aporie ultime qu'est la volonté de vivre et de s'annihiler en même temps ; Hangsaman, Sundial et Castle proposent d'autres horizons.

4. «[As] I lay there laughing[71]»

Grâce à ses aperçus dans la logique d'une folie souvent tout aussi attachée au rire que dans Nest, Castle offre une conclusion à double tranchant. La félicité de la narratrice, Merricat, paraît enfin détachée de ces contingences embarrassantes que Charles résume à lui seul, en pseudo-père indésirable double d'un Demon Lover. Désenclavé du monde toujours déjà hostile de la réalité, le château du titre, rêvé, idéal, se bâtit sur ses propres cendres. Le récit de Merricat s'articule autour des efforts accomplis pour vaincre les obstacles qui l'empêchent de former avec Constance la parfaite dyade, en compagnie de Jonas, unique témoin de cette indéfectible union.

L'incendie, le moyen ultime auquel elle a recours pour mettre Charles en fuite, ne tue pas seulement l'oncle Julian, à propos de qui il convient de garder à l'esprit qu'en dépit de son infirmité physique et psychique, il est aussi un rival encombrant, puisque Constance doit prendre soin de lui comme d'un enfant. La destruction de la maison par le feu, parachevée par les déprédations des voisins venus assister au travail de rescousse des pompiers, marque une étape décisive, pour les raisons matérielles évidentes, mais avant tout dans la structure narrative en filigrane. Le basculement qui se produit alors reflète le refus obstiné qu'oppose Merricat à la clôture du récit telle que lui impose la réalité. La vie de recluse menée par les sœurs Blackwood, si elle est plausible au premier degré, ne l'est guère au regard de la mégalomanie dont Merricat est l'incarnation. Il nous semble que la narratrice oriente son récit selon son bon vouloir, et que le conte de fées dans la ruine du château cache l'insoutenable vérité : la perte de Constance, enfuie, de retour parmi les hommes, ou

[71] Castle 475. Jackson a certainement pensé que l'expression, même tronquée, évoquerait le titre du roman de Faulkner, As I lay Dying (1930).
William Faulkner, As I Lay Dying (1930), London, Chatto & Windus, 1935, rpt Penguin Modern Classics, 1965.

morte dans l'incendie, ce qui revient à peu près à la même chose dans le psychisme de Merricat.

Le monde n'est habitable que dans la maison ensauvagée décrite dans la dernière partie de la narration, mais sa nature est sujette à caution. S'agit-il de l'asile psychiatrique tant redouté, d'une institution similaire, où Merricat aurait été envoyée après un événement dont la fonction destructrice sert de simple écran ? Il se peut que l'incendie soit utilisé à des fins plus subtiles que celles de mettre simplement le Demon Lover dehors.

Ce n'est pas sans un certain sens de l'humour que Merricat se joue des conventions sociales, en fine manipulatrice que la psychose rend plus habile encore. Les joutes verbales qui l'opposent à Charles démontrent une insolence voisine de celle dont témoigne Betsy à l'encontre du Dr. Wright dans Nest, et certains détails, comme la nécessité de se cacher le visage, afin de mieux rire sous cape pour ainsi dire (« I was laughing, although Jonas hid my face. » Castle 482), sont autant d'indices de stratagèmes littéraires.

Le déni de réalité est l'unique principe organisateur que connaît Merricat, pour qui le monde alentour doit être contenu au-delà de limites qui demandent une constante surveillance. L'arrivée catastrophique du Demon Lover ne s'explique que dans certaines conditions :

> There was no cousin, no Charles Blackwood, no intruder inside. It was because the book had fallen from the tree ; I had neglected to replace it at once and our wall of safety had cracked. […] When I woke up the early morning mists were wandering lightly along the creek, curling around my face and touching me. I lay there laughing, feeling the almost imaginary brush of the mist across my eyes, and looking up into the trees. (Castle 475)

Les prémisses odieuses de la perte possible de Constance causent une intense souffrance physique et sont décrites comme une contention, dont il est difficile de déterminer si elle est produite par les bras aimants de la sœur, leur défaut, ou la présence de l'intrus :

> […] and Constance had let him in. Constance stood up ; she knew better than to touch me but she said : «Merricat, Merricat» gently and held out her arms to me. I was held tight, wound round with wire, I couldn't breathe, and I had to run. (Castle 475)

Il est primordial de retenir Constance dans l'enceinte magique, de colmater la brèche dans le cercle et de désagréger l'autre, dont la pression est celle d'un fil de fer. Il est vital pour Merricat de contrer le pire danger imaginable, la reddition de Constance, son retour dans le monde. Une fois encore, Jackson situe le hiatus entre l'habitable et l'inhabitable dans l'indécidable du « presque » :

> « It would certainly not be kind to put Uncle Julian in a hospital. »
> « But I'll have to if I — » […]
> I sat very quietly, listening to what she had almost said[72].
> (Castle 500)

L'attention portée est d'une intensité intolérable, Merricat étant dans l'obligation de remplir le vide laissé par le non-dit, par un inaudible littéralement inouï. Les promesses de vie heureuse dans une demeure lunaire, en parfaite symbiose, sont elles aussi soumises à l'épreuve d'une réalité qui contamine la sœur trop aimée : « 'On the moon', » Constance said, and she laughed unpleasantly ». (Castle 495)

Le leitmotiv qui surgit aussitôt que la sœur donne des signes de faiblesse (« I was chilled » Castle 505) est de nature sépulcrale, mais au froid qu'il évoque on peut opposer la chaleur du feu, la destruction dans un brasier sacrificiel. Le chaos induit par l'incendie, son extinction par des pompiers bientôt gagnés par un désir irrépressible de saccage, marque un point de non-retour dans la narration. Les rires vengeurs des villageois pris de frénésie déprédatrice forment un véritable mur sonore, et leur persiflage achève de rompre les dernières attaches du récit. Merricat tente de combler les failles (« I am on the moon, I thought, please let me be on the moon. » Castle 520), mais ne peut modifier le cours des événements, sauf en les agençant de son lieu d'écriture. Le moment de rupture sans appel se produit alors que poursuivies par les quolibets et les comptines macabres (« Down in the boneyard ten

[72] Le sort de l'oncle Julian, encore en suspens, annonce celui de Merricat tel qu'il apparaît avec une violence d'autant plus épouvantable qu'elle s'exprime en creux, un peu plus tôt dans le roman : «Uncle Julian should be in a hospital, with nurses to take care of him. And you — « (Castle 495)
Le retour apparent à la relation normale, toute de tendresse et de rire, se conclut par des embrassades. Une énième declaration d'amour a pour fonction de renforcer la forteresse en danger.

feet deep […] » Castle 522), les sœurs s'esquivent, Merricat en tête, main dans la main avec Constance[73].

La confusion n'envahit pas seulement les lieux, mais aussi le récit de Merricat, qui, à l'instar des sœurs persécutées, s'enfonce dans l'obscurité. Le refuge dans la maison d'herbes au fond du jardin permet de mettre en route un processus psychique essentiel, Constance faisant office d'objet littéraire : « I would cover her with leaves, like children in a story […] Perhaps I would sing to her or tell her stories […]» (Castle 524). L'aveu du meurtre commis six ans auparavant met au jour ce qui était demeuré implicite, et faisait figure de brèche dans le récit, est pour Merricat une preuve supplémentaire de son féroce attachement et de sa détermination à protéger Constance coûte que coûte contre les forces ennemies du village : « I am going to put death in all their food and watch them die.[74]« (Castle 524)

Le souhait principal de la narratrice s'exprime de façon complexe ; Merricat emprunte plus d'un détour pour faire valoir sa toute-puissance, égale à celle du feu. Elle imagine ainsi que l'incendie pourrait agir à la manière d'une gomme sur une page déplaisante à lire :

> Perhaps the fire had destroyed everything and we would go back tomorrow and find that the past six years had been burned and they were waiting for us, sitting around the dining-room table waiting for Constance to bring them dinner […] (Castle 525)

Il convient d'insister sur le caractère étonnamment stable de la nourriture dans les obsessions de Merricat, pour qui il existe une sorte d'éternité des besoins que la fonction essentiellement nourricière de Constance est de combler[75]. La narratrice est souvent affamée, même dans des contextes dramatiques :

---

[73] Son visage est invisible aux regards, caché dans le châle de l'oncle Julian, dont on apprend la mort quelques lignes plus bas. Cette manière de se cacher, si elle est compréhensible dans un contexte d'une telle violence, est aussi dans le texte un marqueur révélateur. Merricat mène le récit, de même qu'elle éloigne Constance.

[74] Merricat suppose que les forces inanimées sont suceptibles d'obéir à son désir : « […] Perhaps the fire might be persuaded to reverse itself and abandon our house and destroy the village […]» (Castle 525)

[75] C'est la version culinaire du don poison qu'est l'écriture, le pharmakon dans la tradition grecque telle que la reprend Derrida dans « La pharmacie de Platon », texte publié pour la première fois dans Tel Quel (n°32 et 33), 1968.
« A peine plus loin, Socrate compare une drogue (pharmakon) les textes écrits que Phèdre a apportés avec lui. Ce pharmakon, cette « médecine », ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence ».

> I was hungry and I wanted my dinner, and I wondered how long they could make the fire last before they put it out and went away and Constance and I could go back inside. (Castle 518)

Son interprétation de la réalité, si singulière soit-elle et en apparence indépendante des contingences de la logique, confère le rôle suprême à celle qui est maîtresse du jeu narratif, et que rien ne peut empêcher d'atteindre son but secret :

> Perhaps the village was really a great game board, with the squares neatly marked out, and I had been moved past the square which read « Fire ; return to Start,» and was now on the last few squares, with only one move to go to reach home. (Castle 525)

Il n'est pas envisageable que la destination idéale, la maison, soit mise hors d'atteinte, bien que le pseudo retour dans les ruines avec Constance soit empreint de doutes : «I thought that […] we had somehow lost ourselves and come back through the wrong gap in time, or the wrong door, or the wrong fairy tale. (Castle 527-528) La trouvaille d'une tasse rescapée du saccage fait l'objet d'une curieuse description (« I saw a cup not broken […]» Castle 528), comme si une telle formulation peu usuelle dotait la langue d'une puissance de négation décuplée, que le seul préfixe « un » ne saurait traduire[76].

Il reste en effet bien peu, selon l'aveu même de Constance[77] (« Most of our house is gone, Merricat ; we are all that is left. » Castle 530), trésor à conserver à l'abri des ennemis, métaphore de la spirale au cœur de la folie et du texte : « Jonas. We are going to lock ourselves in more securely than ever. » (Castle 530) C'est le château du titre («Our house was a Castle, turreted and open to the sky. » Castle 534), demeure dont la perfection protectrice se réfléchit également dans la forme grammaticale du « present perfect ».

Jacques Derrida, La dissémination, Paris, Editions du Seuil, 1972, rééd. Points Essais, 1993, p. 87.

[76] La figurine de Dresde, relique de l'héritage maternel, intacte dans l'herbe («unbroken» Castle 531)

[77] Nos références au personnage sont données avec les réserves que nous avons signalées à propos de sa survie ou de sa présence effective aux côtés de la narratrice.

La fermeture des pièces au fur et à mesure des pages est à voir comme le processus de clôture de la forteresse, de la persistance d'un deuil impossible à surmonter, sous une égide silencieuse :

> I thought of the Dresden figurine standing small and courageous under our mother's portrait in the dark drawing room and I remembered that we would never dust it again. (Castle 535)

On peut considérer la réitération obsessionnelle des affirmations de bonheur comme des indices de doute, qu'une détermination farouche, à la fois exprimée sans ambages et démentie (« I thought » Castle 538) cherche à s'effacer en un même souffle. La demeure lunaire et son luxe féerique sont le produit d'une pure force créatrice : « I will go on my winged horse and bring you cinnamon and thyme, emeralds and clove, cloth of gold and cabbage. » (Castle 546) La réécriture de la réalité exige le renforcement des défenses de la forteresse, une tâche à laquelle Merricat se consacre quotidiennement, lorsqu'elle n'est pas occupée à guetter les curieux qui rôdent aux alentours la nuit venue : « Every day I looked over the boards across the kitchen windows and when I found small cracks I nailed on more boards.» (Castle 552)

Les étrangers aux regards desquels il faut se soustraire afin de maintenir l'homéostasie propre au sanctuaire se présentent souvent sous des formes fantastiques, entrevues à travers de ce qu'il faudrait appeler les meurtrières du château fort. La situation semble inversée, car les pèlerins nocturnes viennent dans l'espoir d'entrevoir les sorcières mangeuses d'enfants, comme les sœurs Blackwood sont à présent dépeintes selon la rumeur, mais ils doivent repartir bredouilles, non sans avoir été perçus comme des monstres de foire : « I could see her mouth from the side and it was the mouth of a snake. » (Castle 553)

L'enfermement tant redouté lorsqu'il est orchestré par des autorités telles que Blackwood père ou Charles est transfiguré en espace de pure félicité, à laquelle Constance doit apposer le sceau de son approbation sans réserve :

> « I am so happy, » Constance said at last, gasping. «Merricat, I am so happy. »
> «I told you that you would like it on the moon. » (Castle 557)

Ainsi, la tutelle de la sœur toujours déjà à perdre demeure intacte, et garantit la survie du texte. Le chat totémique est partie intégrante du pacte signé dans la folie ; il est l'assistant indispensable dans l'entreprise littéraire de sa maîtresse : « Jonas and I will see to it that no spider ever comes near you. Oh, Constance, » I said, « we are so happy. » (Castle 559)

Dans Sundial, la parole paternelle, promesse de sauvegarde contre la fin des temps, instaure une forme de folie collective. Cette faculté se lit dans la liberté des récits qu'Essex élabore au cours de la soirée d'adieu au monde donnée la veille de la date fatale. L'auto-enfermement librement consenti par les Halloran et leurs invités doit être récompensé par la survie et la fondation d'une nouvelle espèce humaine, mais le roman ne suggère aucune porte de sortie en cas d'échec de l'absurde prophétie. Quel réveil est-il possible si le récit utopique n'aboutit pas, quel lendemain de non fin du monde est-il promis, sinon celui du mensonge cousu de toutes pièces? Les fantasmagories mises au point par l'espiègle Essex illustrent l'emballement d'une machine devenue folle, une fabrique d'histoires invraisemblables dont les personnages féminins du roman sont les héroïnes involontaires :

> « Miss Ogilvie ? » said Essex politely, » Miss Ogilvie as a child was violated by a band of Comanche Indians in a lonely farmhouse on Little Wicked Bend River. It has left her taciturn.[78]» (Sundial 207)

La brutalité de l'anecdote, bien qu'entièrement fausse, est intimement liée à la structure du roman, qui permet de laisser libre cours à la veine inventive de la folie. L'invraisemblable devient plausible aux oreilles mêmes des victimes supposées, car l'habileté d'Essex est telle qu'il parvient à convaincre ses interlocutrices, gagnées elles aussi par une sorte de fureur narrative dont elles ne soupçonnaient pas l'existence :

---

[78] A la soeur aînée, il raconte une autre histoire, cette fois à propos de Aunt Fanny, laquelle aurait été captive à bord d'un vaisseau de pirates :
« […] Do you recall the year that Aunt Fanny spent abroad? It was given out that she was in Switzerland. »
« I remember, » said Miss Inverness faintly.
[…] It was upward of seven months before a British man of war tracked them down and wrested Aunt Fanny from their clutches. A most horrible fate. » (Sundial 214)

> « I was what? » Miss Ogilvie demanded, her mouth open.
> Miss Deborah leaned over, and whispered.
> « What? » said Miss Ogilvie.
> «I'm sure you won't mind my mentioning it, dear. I only hoped —»
> « Why, » said Miss Ogilvie, her eyes shining, « how perfectly marvelous! » (Sundial 217)

Au-delà de leur simple fonction comique, quelque peu déroutante dans l'exemple ci-dessus, en raison de l'enthousiasme dont fait preuve la victime inventée, on peut considérer les élucubrations d'Essex, comme des tentatives de réécriture du réel ; le personnage ne participe-t-il pas à une entreprise aussi démesurée qu'absurde ?

Les étalons choisis pour la fécondation des femmes dans le monde post-apocalyptique de Sundial, le Capitaine Scarabombardon et Essex, renvoient à la nature scandaleusement comique de la folie chez Jackson :

> I want to mate with you [Gloria] in a brave new world, all clean and shining, and yet I want to be your husband in this world […] If Aunt Fanny is right, we shall, putting it in the baldest of terms, find ourselves in a situation of strong comic possibilities. Imagine, if you can, Aunt Fanny's new world. » (Sundial 160-161)

La robinsonnade absurde mise en scène dans Sundial reflète la folie d'un monde aux prises avec ses propres mécanismes d'autodestruction physique et psychique. Dans le roman de Defoe, Robinson s'aperçoit que si l'équipage était resté à bord du navire, le naufrage aurait en vérité été évité. Jackson inverse la proposition, et la rend grotesque, car les fous restent à bord en vain, le péril étant inexistant ailleurs qu'en leur propre esprit. Pour Merricat, l'impérieuse nécessité d'élaborer une maison d'écriture est l'unique moyen de conjuguer ruines et asile où vivre selon des lois heureuses :

> […] and we held each other in the dark hall and laughed, with the tears running down our cheeks and echoes of our laughter going up the ruined staircase to the sky. (Castle 557)

PARTIE III

HABITER SON NOM : UNE DEMEURE EN TOUTES LETTRES

Chapitre 7

La scandaleuse maïeutique du rire

1. L'étrange cas de Miss R[1]., un paradigme pour d'amusantes psychomachies

Nest est un roman à lire comme une explication, non d'un cas de folie, car il n'a pas d'ambition didactique, mais d'expressions idiomatiques présentes en filigrane dont on ne perçoit plus le potentiel ludique, maintenant données au lecteur à prendre à la lettre, telles que : « There is more to it than meets the eye ». On peut entendre « eye » comme le « I » de la première personne du singulier, qui est nombreuse dans le roman, si l'on peut dire ; d'ailleurs, Morgen Jones pense qu'Elizabeth devrait consulter un ophtalmologiste (« [She] thought she should have her eyes examined […]» Nest 29). On pense également, à la lecture de ce cas de personnalités multiples, à l'adage « plus on est de fous plus on rit », car le roman nous invite à rire avec les personnages, et non à rire d'eux, bien que le style amphigourique du Dr. Wright et la fatuité dont le personnage fait preuve puissent inciter le lecteur à prendre une certaine distance ironique.

L'humour n'est pas un trait à isoler du reste du roman, il en est l'esprit même ; le sujet, si grave soit-il, et on ne saurait rire de la folie, des souffrances psychiques et physiques qu'elle engendre. Nest invite le lecteur à rire avec l'objet de son amusement plutôt que contre lui ; le bricolage des moi aux prises avec le trauma que décrit le roman est une invitation réussie à envisager la folie comme un langage à interpréter non dans la terreur, mais, dans la mesure du possible, dans cette forme de sagesse amusée des meilleures comédies. Pour reprendre l'analyse de Jean-Michel

[1] Le personnage fictif, Dr. Wright, inspiré par Stevenson et le psychiatre Morton Price, fait référence à son expérience (« the case of Miss R. «) dans une perspective mégalomane : « for all the world to read. » (Nest 37)

Ganteau[2], « […] par opposition à la satire, l'humour collabore avec les affects positifs et devient un opérateur de vulnérabilité qui ne parvient jamais à cacher la blessure d'où il émerge. » La perspective dégagée par Jean-Michel Ganteau nous fournit des pistes précieuses.

> [This article] toys with an approach to humour, laughter and comedy that does not conform to the corrective hypothesis. For in fact, what appears as a specific component — and possibly a tendency — of contemporary British fiction is a type of comedy whose function would not be so much to castigate and correct as to reveal a permanent layer of human weakness, some « anthropological » vulnerability[3].

Le souci d'inclusion par le truchement du rire, tel qu'il apparaît dans la critique contemporaine, notamment chez James Wood, précise Jean-Michel Ganteau, ne correspond pas un simple abandon de la théorie bergsonienne ; bien plus, il traduit un engagement éthique, pour citer Martha Nussbaum.

> To be non-godlike, needy, oretic, is seen as a necessary part of what it is to be oneself and a philos. Philia, loving the whole of another person for that person's own sake, loves humanity and mutability as well as excellence. Platonic eros seeks wholeness ; philia embraces the half [4].

Bien que l'œuvre de Jackson se caractérise par l'absence de toute illusion quant à la nature humaine, Nest ne propose pas au lecteur de rire aux dépens d'Elizabeth Richmond ; Victor Wright et Morgen Jones, en dépit de leurs traits les plus dérisoires, ne sont pas offerts à un regard méprisant.

Il est nécessaire de poser d'emblée ce qui, dans l'approche de Jackson, diffère fondamentalement, selon nous, de la théorie du rire que présente Henri Bergson.

> Signalons maintenant […] l'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire. Il semble que le comique ne puisse

[2] Jean-Michel Ganteau, « Exposures : Humour and Vulnerability in Some Contemporary British Novels », LOL, Etudes britanniques contemporaines, *Revue de la Société d'études anglaises* contemporaines, n° 51, 2016, p. 1.

[3] Ganteau, « Exposures », op. cit. , p. 2. « « Anthropological » vulnerability » est une référence aux travaux de Nathalie Maillard, dans La vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale?, Geneva, Labor et Fides, 2011.

[4] Martha Nussbaum, The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 357. Italiques originales.

> produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas plus grand ennemi que l'émotion[5].

Outre son approche mécaniste du rire, Bergson insiste sur le caractère inamical, visant à isoler un individu livré comme un spectacle à un groupe donné ; il est par nature une manière de châtiment infligé à celui qui le provoque[6]. Cette conception, si elle correspond à la méchanceté ontologique[7] telle que la dépeint Jackson dans Road, mais aussi dans Castle, notamment dans la scène de mise à sac de la maison Blackwood par les villageois pris dans l'engrenage de leur propre joie haineuse (« Above it all, most horrible, was the laughter. » Castle 519), ne peut servir pour cerner les effets comiques de Nest, qui n'invitent pas le lecteur à se joindre à un cercle. Il faut distinguer entre le rire moqueur du hoi polloi[8] que craint Harriet Merriam dans Road, celui du diable dont Hill House est la caisse de résonnance, et l'hilarité à laquelle Nest laisse libre cours. L'humour, une manière de déchiffrer le monde pour l'habiter, est à opposer à l'ironie, dans laquelle, pour reprendre Deleuze, « […] il y a une prétention insupportable : celle de l'appartenance à une race supérieure »[9]. « L'humour se réclame au contraire d'une minorité, d'un devenir minoritaire», poursuit Deleuze, « c'est lui qui fait bégayer une langue, qui lui impose un usage mineur ou constitue tout un bilinguisme dans la même langue[10].»

---

[5] Henri Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique (1900), Paris, Payot, réed. Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, Préface d'Antoine de Baeque, p. 35.

[6] « Le rire châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès, frappant des innocents, épargnant des coupables, visant à un résultat général et ne pouvant faire à chaque cas individuel l'honneur de l'examiner séparément. […] En ce sens, le rire ne peut être absolument juste. Répétons qu'il ne doit pas non plus être bon. Il a pour fonction d'intimider en humiliant. »
Bergson, Le rire, op. cit., p. 183.

[7] Sans laquelle, rappelle Bergson, le plaisir de rire pour châtier n'existerait pas : « Il ne réussirait pas si la nature n'avait laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fonds de méchanceté, ou tout au moins de malice ».
Ibid.,,p.183.

[8] Le terme grec apparaît dans le texte : « Looking at Marilyn walking placidly, Harriet realized how absolutely atrociously ugly Marilyn was, neither more nor less safe from the laughter of the hoi polloi than Harriet ; they were both ugly. » (Road 156 Italiques originales)
Le contexte est particulièrement probant, car les jeunes filles viennent de passer devant les ouvriers occupés à détruire le mur. Le regard masculin, intrusif et agressif, provoque leur fuite, mais elles ne sont pas à l'abri de la pression qu'exerce la malveillance sociale. Mrs. Merriam vient en effet d'exiger qu'Harriet rompe avec Marilyn Perlman, sa seule amie, parce qu'elle est juive.

[9] Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, Paris, Flammarion, Collection Champs, 1996, p. 84.

[10] Ibid., p. 84. Dans *Le monolinguisme de l'autre*, Derrida s'interroge sur la langue maternelle, qui n'est pas la sienne et qu'il ne peut pourtant remplacer. C'est un lieu d'hospitalité pathogène, susceptible de rendre fou : seule la rencontre avec la langue de l'autre peut créer un espace salvateur.
Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 108.

Nest pose, avec une spontanéité déconcertante, des questions d'ordre pratique comme s'enfuir sans réveiller les personnalités antagoniques, en d'autres termes réussir le rapt de soi-même sans s'en rendre compte, et partir retrouver une mère dont les autres moi savent qu'elle est morte. La maladie mentale s'y déploie en une succession de farces et de jeux de dupes, où les membres composites d'Elizabeth sont considérés comme des ingrédients dans un gâteau ou des parcelles immobilières. Le plaisir d'écrire, visible dans Nest, rend la lecture du roman plus aisée que celle de Hangsaman ; le lecteur peut y voir la face solaire, riante, rieuse, de la folie noire et inquiétante dépeinte à travers les affres de Natalie Waite. Il illustre avec bonheur ce que Deleuze définit comme la « puissance comique », inattendue, de l'« écriture de l'effondrement[11] ».

2. « Brillig o borogrove[12] » : Wright/Wrong de l'autre côté du miroir

Au-delà du décor de son salon, le conflit initial entre Wright et Morgen Jones et sa résolution présente des enjeux identitaires ; comme Betsy (R3), Morgen Jones est dangereuse («a veritable tiger among women» Nest 197) et semble déterminée à déstabiliser le Dr. Wright : «I listened to her with patience […] but during her interruption I was strongly afraid of losing the thread of my own narrative, and its perfect balance […]» (Nest 197) L'étymologie souligne la violence des sentiments qui animent Wright, littéralement inter-rompu, en proie à une inquiétude dont l'objet dépasse largement les limites de son propre texte. Pareillement, l'impertinence de Betsy et la condescendance de Bess (R4, l'héritière outrecuidante) créent un malaise qu'il lui est difficile de dissiper. Le médecin, aux prises avec les métamorphoses quasi animales de sa patiente (« only a very severe emotional shock could have forced Miss R. to slough off the greater part of herself into subordinate personalities» Nest 72), se laisse peu à peu contaminer par la maladie qu'il déplore, et donne malgré lui des exemples cocasses de ce processus.

---

[11] Deleuze, Parnet, Dialogues, op. cit. , p. 85.
[12] Il s'agit du poème intitulé « Jabberwocky », à propos duquel Alice demande quelques explications sémantiques à Humpty Dumpty. Lewis Carroll, Through the Looking Glass (1871), The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll, op. cit., p. 134.

De même que le musée se met à pencher, à giter comme un navire en perdition, et que la santé d'Elizabeth montre des signes de plus en inquiétants, la quiétude bonhomme de Wright se voit bouleversée par l'émergence du refoulé – les moi cachés de sa patiente à l'apparence, ou la façade, pour reprendre la métaphore architecturale, trompeuse, et ce que cette cure par l'hypnose révèle de lui, à son insu. Ne se dédouble-t-il d'ailleurs pas dans sa narration, lorsqu'il fait référence à lui-même à la troisième personne, un étranger pour ainsi dire : « the good Dr. Wright» (Nest 50)? Pour Gérard Pommier, cette manière de procéder à la nomination de soi-même comme à celle d'une autre personne dénote chez l'adulte un trait mégalomaniaque certain, lorsqu'il s'agit de Napoléon, mais est naturelle chez le petit enfant[13]. Wright est en réalité d'autant plus susceptible de révéler ses failles que son opinion de lui-même est élevée.

Les états de confusion dans lesquels Wright se trouve souvent plongé au contact des moi les plus indomptables d'Elizabeth sont à mettre en parallèle avec les sujets de contrariété et d'angoisse qu'il avoue avec une candeur désarmante.

> I believe I may have given my reader the notion that I am not an even-tempered man by nature ; few are, in truth, I believe. I was hugely annoyed by Miss R.'s abduction at the hands of Betsy, and hardly less aggravated at being called upon, some three days later, to travel to New York — a spot which I particularly loathe — and by airplane, which is, to my thinking, a mode of travel only less nauseating than riding camelback. (Nest 148)

On peut voir dans le voyage en avion, aux côtés d'une Morgen Jones peu charitable (« The venerable aunt of Miss R. […] was alternately enormously amused at my discomforts in the airplane, and reproachful over what she deemed my 'letting the child escape' […] » Nest 148), la traduction amusante d'un malaise que le narrateur médecin redoute de sonder.

Parmi les éléments révélateurs de la psyché du thérapeute, ces chausse-trappes narratives pourrait-on dire, un passage retient l'attention en particulier, qui provoque l'hilarité, mais ne s'en prête pas moins à une analyse plus sombre. C'est en des termes lourdement connotés en effet que Wright décrit son admirable entreprise

---

[13]Gérard Pommier, Nom propre, op. cit., p. 254
« Un enfant dira par exemple : « Jeannot veut une glace !»
Ibid., p. 253.

d'exploration psychique par le biais de l'hypnose. Il recourt pour commencer à la métaphore de l'enfermement (« an iron cage of uncommunicativeness and fear.» Nest 50) pour glisser vers le registre du magma digestif :

> I may liken this state [of artificial stupidity] and its cure to (if my reader will excuse such an ignoble comparison) a stoppage in a water main ; Miss R. had somehow contrived to stop up the main sewer of her mind (gracious heaven, how I have caught myself in my own analogy!) with some incident or traumatic occurrence which was, to her mind, indigestible, and could not be assimilated or passed through the pipe. (Nest 50)

Outre l'extrême circonvolution du style, à l'image sans doute de son modèle organique, l'analogie que Wright développe pendant un long moment trahit ses phobies secrètes.

Pour Wright, il est indispensable de rétablir la fluidité presque arrêtée («the merest trickle in Miss R.'s actual personality» Nest 50) afin de redonner vie à Elizabeth (« the stagnant creature we had known.» Nest 50) Pour ce faire, il doit procéder en conquistador de ces territoires intérieurs, c'est-à-dire en héroïque plombier :

> My problem was, specifically, to get back through the pipe to where the obstruction was, and clear it away. Although the figure of speech is highly distasteful to one as timid of tight places as myself, the only way in which I might accomplish this removal is by going myself (through hypnosis, you will perceive) down the pipe until, the stoppage found, I could attack it with every tool of common sense and clear-sighted recognition. (Nest 50)

L'aveu de la phobie des passages étroits, parmi les incises et les parenthèses dans lesquelles le lecteur, dont Wright est persuadé de la fascination admirative, est forcé de le suivre, est une réussite comique. Le narrateur se glorifie d'une métaphore, qui n'aurait selon lui pas déplu à Thackeray en personne, sans percevoir un seul instant ni le caractère grotesque, ni la nature de ce qu'elle révèle de son inconscient. De même qu'il s'amusera, lors des joutes entre les moi d'Elizabeth, de ce que l'une accuse l'autre d'un défaut qui est en réalité le sien (« I smiled at the pot calling the

kettle black » Nest 162), Wright se rapproche dangereusement de ses ennemis jurés, les jeunes psychanalystes à la vision déformée :

> Let us assume, then, that the good Doctor Wright is steeling himself to creep manfully down a sewer pipe (and I wonder mirthfully, whether by calling poor Miss R.'s mind a sewer I might not be approaching wickedly close to your psychoanalytic fellows, those plumbers to whom all minds are cesspools and all hearts black!). (Nest 50)

Ferenczi utilise l'image du désengorgement, et du drainage ; ce qui se lit de façon si drolatique dans Nest, apparaît dans un contexte plus grave. Le psychanalyste hongrois relate les difficultés qu'il rencontre avec une patiente qui lui inspire, avoue-t-il, une antipathie certaine. Grâce à un travail introspectif, écrit-il

> […] je devins capable d'engager le combat contre le démon qui possédait l'esprit et aussi le corps de la malade ; et drainer, ce faisant, d'une manière qui requiert beaucoup d'intelligence et de sagacité, la douleur de la patiente au moyen de la compassion. Par l'application prolongée d'un tel drainage psychique, je pus délester suffisamment la tension qui, sinon, tend à exploser, pour créer une meilleure possibilité de stimuler la compréhension et la conviction[14].

L'analyse que fait Julia Kristeva de l'abjection[15] nous paraît particulièrement éclairante pour mieux cerner ce que Wright laisse affleurer de ces phobies. Dans Pouvoirs de *l'horreur*, l'auteur examine les frontières, souvent difficiles à délimiter, car elles sont intimement liées au corps maternel, entre la saleté, la souillure, le tabou, et la fascination. Le médecin fictif n'est-il pas embourbé dans ce qu'il n'identifie pas, à l'abject, selon la définition de Kristeva :

> L'abject nous confronte […], dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité maternelle avant même que d'ex-sister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. Démarquage

[14] Ferenczi, « Réflexions sur le traumatisme » (1931-1932), Le Traumatisme, Paris, Payot, 1982, 1985, traduit par l'équipe du Coq Héron, réée. Paris, Payot & Rivages Poche, 2006, p. 122.
[15] Nous sommes redevable à Jean-Michel Ganteau pour les conseils qu'il nous a prodigués à ce sujet, lors d'une communication que nous avons faite sur Nest à A. R. T. E. (Atelier de Recherches sur le Trauma et l'Ecriture), le séminaire de M. Amfreville.

> violent et maladroit, toujours guetté par la rechute dans la dépendance d'un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant[16].

La perspective de l'immersion quasi épique dans la tuyauterie[17] de Miss R. ouvre et referme un piège fait de matières primordiales, excrémentielles, boueuses, presque prénatales :

> L'intérieur du corps vient dans ce cas [l'irruption brusque de l'affect] suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/ dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet en manque de son «propre[18]».

La gaieté exaltée qui anime Wright trahit son sentiment de victoire sur le contenu révoltant du cloaque, ceux-là mêmes qu'il reproche aux jeunes psychanalystes de voir dans les esprits de tout un chacun. Dans le salon de Miss Jones, il se trouve piteusement encerclé par des objets anthropomorphisés, qui contribuent à l'émasculer. Le regard qu'il porte sur Morgen Jones, à la fois pudibond et lubrique, ausculte aussi les profondeurs organiques d'Elizabeth Jones, la patiente qu'il ne peut s'empêcher de convoiter lorsqu'elle lui apparaît sous les traits de la douce Beth (R2), sous couvert de grandiloquence chevaleresque.

Lorsqu'il s'exclame pour protester de son innocence devant le lecteur[19] (« Sir, I am not a monster !» Nest 48), il avoue à son corps défendant à quel point les chimères psychiques des uns et des autres finissent par se ressembler dangereusement. Est-il le Dr. Frankenstein, dont il porte le prénom, est-il le Marquis de Steyne, est-il le bon et le brave médecin qu'il prétend être, animé par la seule déontologie scientifique ? Les rets arachnéens du décor de Morgen Jones se réfléchissent dans les méandres où Wright craint de s'égarer. Pour établir des repères

---

[16] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Le Seuil, Collection « Tel Quel », 1980, réed. Collection Points, p. 20.

[17] Les connotations sexuelles rendent la métaphore de Wright encore plus cocasse, car le médecin narrateur, en multipliant ainsi les révélations inconscientes, se perd davantage dans son propre labyrinthe linguistique.

[18] Kristeva, Pouv*oirs de l'horreur*, op. cit., p. 65.

[19] Ou tout autre instance de censure, comme le public, la postérité, ou le corps médical. Wright prend ses lecteurs à témoin, qu'il s'agisse d'un homme en tant que représentatif du genre masculin, ou d'une femme, dont on peut soupçonner qu'il s'agit de la formidable Morgen Jones, son antagoniste jusqu'au retournement final.

salvateurs, Wright numérote les moi au fur et à mesure de leurs naissances respectives. «R1» est Elizabeth Richmond, la patiente-enveloppe, pour ainsi dire, le corps contenant les autres facettes de sa personnalité. Wright utilise sans le savoir la nomenclature de Ferenczi, qui mentionne l' « enveloppe cutanée du corps[20] ». C'est une créature terne, effrayée, passive, dénuée intérêt, aux yeux de chien suppliant ; une fois encore, on discerne le spectre du texte de Ferenczi, où on peut lire cette description du sujet traumatisé :

> Mais si l'agression vient sans avertissement […] alors l'impression traumatique pénètre sans résistance à l'intérieur de l'organisme psychique et y reste fichée à la manière d'une suggestion posthypnotique durable. En d'autres termes : l'effet de terreur est considérablement augmenté dans cet état. On est en quelque sorte réduit au niveau d'un animal craintif, encore peu intelligent[21].

La première apparition de Besty (R3) est d'abord fugace, des traits simiesques se peignent sur le visage d'Elizabeth, qu'un rire diabolique, accompagné de cris, achève de déshumaniser. Cet épisode laisse Wright pantois, le bouleverse jusqu'à le rendre malade au point d'annuler les deux séances suivantes.

L'extraction de ce qui est enfoui, des parties endommagées et douloureuses fait parfois songer à la tâche du dentiste[22], image utilisée à deux reprises dans le roman. Toute « commotion psychique », écrit Ferenczi, « cause un grand déplaisir qui ne peut pas être surmonté[23]». Afin de « supporter ce déplaisir[24]», le sujet fait appel à des représentations, des « antidotes contre le déplaisir (comme aesthétique) et [le rend] capable d'un comportement approprié pendant la durée du déplaisir ou de l'action engendrant la douleur (extraction d'une dent : ce sera bientôt fini, encore un moment, et tout ira bien[25]).

La seconde vision du monstre grimaçant, tout aussi horrifique, le convainc de poursuivre sa mission (« Hence, Asmodeus, I thought » Nest 62), mais au prix d'une résistance dont il ne soupçonnait pas la nature. Son adversaire est de taille, qui le met

---

[20] Sandor Ferenczi, Le traumatisme, op. cit., p. 130.
[21] Ibid., p. 92.
[22] Wright lui-même subit les désagréments de ce genre de soins : « [...] I reached my office late, after having been unavoidably detained by a most disagreeable session at the dentist's [...] » (Nest 189)
[23] Ferenczi, Le Traumatisme, op. cit., p. 34. Italiques originales.
[24] Ibid., p. 35. Italiques originales.
[25] Ibid., p. 35.

à jour de façon incongrue (« I am no more Miss R. than you are[26]. » Nest 69), L'identification de Besty (« I believe you are an imposter. I believe you are Doctor Wrong. » Nest 64) est aussi irritante qu'inadmissible pour celui qui se targue de maîtriser la situation : « […] and I believe that they thought the incomparable Doctor Wright was performing miracles of restoration.» (Nest 65) Le combat entre Wright et Betsy, qui signe les documents qu'elle falsifie de noms grotesques, comme « Elizabeth Rex » (Nest 72), pousse le médecin dans des retranchements labyrinthiques. Il décrit une séance extraordinaire où il est convoqué de nuit chez Morgen Jones, car Elizabeth, méconnaissable, car elle sous l'emprise de R3, s'est enfermée dans sa chambre. Wright amadoue Betsy, le trublion, qui se laisse border comme un enfant : «Now show me how you let Miss R. come back, » I said […]» (Nest 88). Son regard clinique, au sens littéral du terme, puisqu'il se trouve au chevet de sa patiente, est troublé par ce qu'il décèle par avance dans l'émoi que pourrait ressentir Miss R. (R1), la créature insipide :

> […] as I spoke, I saw her eyes turn on me dully, and knew that without my perceiving it Betsy had withdrawn herself swiftly and completely and Miss R. lay there before me, wide-eyed and startled, as any young girl might be, who wakes up from what must have seemed a heavy sleep to find a man, albeit her doctor, sitting familiarly upon the edge of her bed and apparently continuing a conversation with her. (Nest 88)

Wright ne résiste guère à la tentation de plonger R1 dans un sommeil artificiel, afin de faire émerger Beth, R2, la charmante et docile jeune femme qui remporte ses suffrages, et lui prodigue maints conseils indispensables pour contrer les mauvais tours de l'espiègle Betsy (R3) :

> Be vigilant. If you feel yourself compelled to misbehave before your friends, or to consume quantities of sweet things, or to throw yourself before a train, or to do any of a hundred things which would ordinarily not occur to you, fight against the impulse. Now, can you promise me all this ? (Nest 89)

[26] Le jeu phonique entre la lettre « R » et « are » doit être souligné ; on peut en effet fort bien entendre le pluriel de « be », placé immédiatement après « miss », polysémique. Le roman s'articule aussi autour de ces indications de manque et de pluralité du sujet données de façon sous-jacente.

La scène s'achève sur un retournement auquel Wright, toujours persuadé d'être maître à bord, ne s'attendait pas, car il s'avère que la douce Beth qu'il pensait avoir fait venir à la surface n'est autre que Betsy, la comédienne rouée. Anéanti par son sentiment de défaite, Wright est semblable à un général en pleine déroute (« but who can condemn a warrior who, shorn of weapons […] withdraws from battle ? Nest 89); il dévale les escaliers, et prend la fuite pour rédiger une lettre de démission, dans laquelle il exprime ses craintes les plus secrètes :

> I sat up late that night composing a letter to Miss Jones, resigning her niece's care ; I told her I was old and ill […] and suggested (with what pangs for my lovely Beth) that she seriously consider some good private institution, and I closed, her humble servant, having covered four sides and said everything, except the truth, which I knew to be that I was badly frightened and unwilling to jeopardize my own health in the service of a girl who had misled me […] (Nest 89-90)

L'aveu est complexe, qui dévoile tout en continuant à déguiser la vérité ; la débilité physique, les regrets du barbon épris, la crainte de sombrer, sont exprimés à travers la métaphore des quatre feuillets fiévreusement couverts, qu'on peut voir comme les murs de la cellule préconisée pour Betsy.

La comédie du conflit continue, avec l'enlèvement de toutes les «Rs» par Betsy; les retrouvailles entre Wright et ses patients se placent sous le signe de Lewis Carroll. Une main spectrale semble en effet se substituer à celle du médecin, occupé à prendre en notes (« written ventriloquies » Nest 183) les propos échangés. Désarçonné par la réincarnation de Betsy (« I can only say again, helplessly, that there is a world of difference between a wraithlike shadow and a real girl. » Nest 152), Wright constate l'émergence d'une écriture fantôme :

> So, I stumbled and got through my stiff sentences, and made a note which read — I swear it ; I have it in my notebook still — « Elizabeth Beth brillig ; o borogrove » […](Nest 152)

Le poème de Through the Looking Glass[27] apparaît en filigrane dans la narration de Wright, comme pour mieux souligner le désarroi, certes comique, du praticien, qui

[27] 'Twas brillig, and the slithy toves/ Did gyre and jimble in the wabe; /All mimsy were the borogroves/ And the mome raths outgrabe.
Carroll, Looking Glass, op. cit., p. 134.

doit accepter la trace de l'inexplicable dans ses notes. À la timidité de Beth, qui voit Wright pour la première fois, non plus dans un état de sommeil hypnotique (« Do you know that I have never seen you before, doctor ? and I thought that perhaps my own expression had been fairly fatuous […]» Nest 152), on peut opposer celle du médecin, invisible jusque là : «being accustomed to dealing with Beth sightless.» (Nest 153).

3. Une boîte de Pandore

Il arrive que Wright, à la tête de son équipe se sente investi d'un rôle particulier, entre les devoirs paternels d'un Dr March (« my four girls » Nest 160), et ceux d'un autre médecin fictif :

> I saw myself, if the analogy be not too extreme, much like a Frankenstein with all the materials for a monster ready at hand, and when I slept, it was with dreams of myself patching and tacking together, trying most hideously to chip away the evil from Betsy and leave what little was good, while the other three stood by mockingly, waiting for their turns. (Nest 160-161)

Les multiples caprices et bouderies de Betsy ont souvent pour cause son refus de garder les yeux fermés pendant les séances d'hypnose ; les sobriquets dont elle affable le médecin (« eye-opener » mais aussi son contraire, « old eye-closer » Nest 85) établissent des liens aussi nombreux que subtils entre la vision, l'ouïe et l'identification, jusque dans les jeux de mots qui reprennent la polysémie du mot «letter » : « I noticed I had begun to fidget with my letter-opener. » (Nest 41) Le rôle de Betsy, la plus effrontée des moi, est de mettre à nu ce que ni les autres personnalités ni Wright n'osent voir.

On peut voir Betsy, parce qu'elle est investie d'une propension comique supérieure à celle des autres entités, comme le « nourrisson savant[28] » de Ferenczi. Le psychanalyste se penche sur les facultés de « résonance avec le monde

[28] Ferenczi, Le traumatisme, op. cit., p. 105. Ferenczi utilise l'anglais (« wise babies ») pour désigner ces enfants.

environnant », des « capacités dites supranormales[29] », que perdent la plupart des adultes :

> Les médiums spirites, si tant est qu'ils accomplissent quoi que ce soit, doivent leurs capacités à une régression à cette suprême sagesse et cette omniscience infantiles[30].

Betsy incarne la drôlerie toujours juste et perspicace de cette nature restée infantile certes, mais aussi enfantine, en étant le porte-parole de la vérité, dont l'adage dit qu'elle sort de la bouche des enfants. L'épisode des bonbons est à cet égard fort probant, car Betsy propose de révéler ce qu'il s'est réellement passé le jour où la mère de Lizzie, R1[31], est morte, si Wright lui laisse ouvrir les yeux :

> W[32]. […] We shall see. (carelessly) Perhaps you are fond of sweets? (I had thought of this earlier ; it occurred to me that a creature so childish might be fairly treated on childish terms ; I had as alternatives a doll, and some tawdry jewelry.) Shall I put a candy in your hand ? (Nest 77)

La gourmandise de Betsy, qui avale immédiatement le bonbon avec avidité, selon Wright, est applicable à son goût pour la facétie ainsi qu'à son attachement à la vérité. La métabolisation psychique est illustrée de manière amusante d'autant plus amusante dans cet épisode que Betsy, qui réclame des bonbons supplémentaires, risque d'infliger une indigestion à Miss R., son moi hôte. Il convient de noter également la position délicate, mais cocasse dans laquelle se trouve Wright, écartelé entre la tentation de corrompre une patiente qu'il considère comme un hybride entre une enfant et un bon sauvage qu'il peut facilement acheter, et la nécessité de protéger leur corps-enveloppe.

Betsy, qui prétend ne jamais fermer les yeux autrement que contrainte et forcée par Wright (« I never sleep » Nest 87) peut aussi être comparée à un moi vigile dont Ferenczi fait état :

---

[29] Ferenczi, Le traumatisme, op. cit., p. 104.
[30] Ibid., p. 105.
[31] Il s'agit également de sa mère, mais elle semble l'avoir momentanément oublié. « Le clivage en deux personnalités qui ne veulent rien savoir l'une de l'autre, et qui sont groupées autour de différentes tendances, fait l'économie du conflit subjectif », écrit Ferenczi, op. cit., p. 86.
[32] Wright livre au lecteur un compte-rendu verbatim de ses échanges avec Miss R., puis Beth, et enfin Betsy, et utilise des initiales pour rendre la lecture moins confuse.

> Ce n'est que dans le sommeil que nous parvenons, grâce à certains dispositifs extérieurs (création de la situation de sécurité en fermant portes et fenêtres, en s'enveloppant dans la literie chaude et protectrice), à retirer cette sentinelle[33].

Betsy ne s'endort jamais, car c'est à elle qu'il incombe de transformer la quête des origines du trauma en jeu d'enfants, en comédie (Lustspiel) au sens où l'entend Freud :

> Attardons-nous encore un instant, pour établir un autre rapport, sur l'opposition entre réalité et jeu. Quand l'enfant est devenu adulte, et a cessé de jouer, quand pendant des décennies, il s'est psychiquement efforcé d'appréhender les réalités de la vie avec le sérieux requis, il peut un beau jour tomber dans une disposition psychique qui annule à nouveau l'opposition entre jeu et réalité. L'adulte peut se remémorer avec quel profond sérieux il s'adonnait autrefois à ses jeux d'enfant, et en assimilant maintenant ses préoccupations, qui se prétendent sérieuses, à ces jeux d'enfant, il se débarrasse de l'oppression trop lourde que fait peser sur lui la vie te conquiert le haut gain de plaisir qu'est l'humour[34].

Bon nombre de scènes montrent la guerre que se livrent entre eux les moi d'Elizabeth, menée au nom de la nécessité de faire affleurer ou de refouler ce qu'incarne chacun d'entre eux. S'il n'est pas question de reprendre la métaphore digestive de Wright telle quelle, il faut néanmoins noter que la toute première manifestation d'un Doppelgänger se produit au musée où Elizabeth travaille comme secrétaire, alors qu'elle est sortie déjeuner. Le trou vertical creusé pour rétablir l'équilibre précaire du bâtiment montre ce qu'il y a d'obscène et de vertigineux dans le néant de cette colonne. La boue qui vient périodiquement remplir le réfrigérateur et les sandwichs est un objet d'hallucination pour Elizabeth, mais aussi pour Morgen, qui la lie intimement avec la figure de la morte (« up to her neck in mud » Nest 15).

Le trauma et ses traces sont à prendre au pied de la lettre, à la lettre ; ainsi, les migraines d'Elizabeth démontrent le travail d'un organisme vivant, comme celui de l'oisillon dans le nid évoqué par le titre du roman. En outre, ses maux de dos menacent de l'immobiliser (« [Her backache] was by now severe enough to make it

---

[33] Ferenczi, Traumatisme, op. cit., p. 99.

[34] Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais,* « Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908), op. cit., p. 35.

difficult for [her] to move. » Nest 16), un peu comme Gregor Samsa lorsqu'il se transforme en cloporte.

L'affrontement entre Betsy et Bess (R4) dans la chambre d'hôtel à New York est un moment désopilant, où le lecteur soit se représenter une personne luttant avec elle-même[35].

> […] [The key] lay there on the floor while both of them, panting, stood back and waited for one another like two cats circling. […] with quiet slow strength she put her hand almost gently around Betsy's throat and tightened her fingers as slowly and surely as she could […] She felt Betsy's nails rake the side of her face, and then Betsy called out «Mother!» and was vanquished. (Nest 143-144)

Une fois de plus, la comédie permet de faire affleurer des stratégies psychiques, comme « l'auto-étranglement traumatique » de Ferenczi, transposé au sens propre dans Nest. Bess (R4), hospitalisée à la suite de son étrange agression, arbore des cicatrices susceptibles d'attirer la commisération d'infirmières qui ne croient pas si bien dire lorsqu'elles emploient le pronom sujet « nous » pour l'exprimer. Les clichés de la langue reflètent une vérité dont ils finissent par effacer la force originelle :

> « Mustn't chatter, » said the nurse, holding up a playful finger. «We've got a pretty sore throat there, haven't we? But we're not going to think about it at all ; we're going to have a nice wash up and then Doctor will be here and give it a look-see.» (Nest 144)

Pour Ferenczi, la notion d'« auto-étranglement » psychique recouvre une souffrance causée par une incapacité radicale : «[…] [une] impossibilité totale a) non seulement de parler à quelqu'un du trauma, b) mais d'en avoir même une connaissance certaine[36].» La faille psychique dans laquelle s'engouffrent les moi d'Elizabeth à la recherche de leur mère morte, avec Betsy pour guide, ouvre un espace vide dans le temps, que ne peut organiser aucune remémoration. Le clivage entre les antagonistes permet de suspendre momentanément l'aporie, la présence d'un souvenir

[35] L'expression étonnamment poétique employée dans le domaine de la boxe (« shadow boxing ») s'appliquerait à merveille dans cette situation. Morgen Jones l'emploie d'ailleurs avec ironie pour décrire l'état d'épuisement de Bess : «' Overexertion', said Morgen evilly. 'Shadow-boxing.'» Nest 254.

[36] Ferenczi, Traumatisme, op. cit. , p.108.

traumatique qui ne peut s'incarner. La fugue à New York, présentée comme une remontée aux sources maternelles, est un processus de reconstitution dont le verbe anglais (« remembering ») rend compte parfaitement.

D'autres épisodes amusants jalonnent le parcours d'Elizabeth Richmond, dont celui des quatre bains successifs[37] pris devant Morgen, tout à fait stupéfaite malgré l'habitude qu'elle a prise des subdivisions de sa nièce, ou bien encore le pêle-mêle, qui n'en est certes pas un car il n'y a qu'une seule et même personne, dans la cabine téléphonique, où chacun des moi veut être le premier à se saisir du combiné. L'économie psychique ainsi mise en scène est saisie dans son immédiate, impérieuse urgence : il s'agit bien, dans ce concours entre les moi, d'arriver en première position. Wright se trouve souvent dans une situation délicate, lorsqu'il lui faut constater que les différends entre les rivales s'aggravent (« so that what once might have been mere cracks of cleavage were now gulfs between them. » Nest 167), mais de même que ses écrits laissent parfois transparaître des poèmes fantômes, il commence à prendre goût au jeu :

> I grew quite accustomed to my little group of girls and we were frequently very merry; Elizabeth and Beth were astonished at Betsy's knowledge of their actions, and I think she even developed a kind of fondness for them […] (Nest 167)

Avant de conclure une sorte de trêve (« a kind of equilibrium in their warfare » Nest 188), Betsy et Bess, écartelées entre des désirs contraires, illustrent à elles deux ce que cette économie psychique comporte de dispendieux et d'avare, d'exorbitant et de gratuit. Le calcul des proportions que représente chacune des quatre « R » est simple, mais les quarts investissent le corps qu'ils occupent et l'espace extérieur de manière fort différente. Le dénombrement en raisins secs n'étonne guère chez Betsy, mais pour Bess (R4), la tenue des comptes est avant tout une question d'héritage[38]. Pour Betsy, dont les appétits sont encore ceux de l'enfance, il s'agit avant tout de dévorer sa rivale :

---

[37] La diminution progressive des sels de bain luxueux dans le flacon de Morgen correspond inversement au remplissage renouvelé de la baignoire. C'est une manière d'incommensurable qui est donné à voir, que la nudité d'Elizabeth exhibe à quatre reprises.

[38] « [...] she turned aside from me and went back to her unending talk of money ; it veritably seemed that she would willingly sacrifice three-quarters of her conscious life, if she might be allowed to hold onto four-quarters of her money.» (Nest 179)

> « Betsy, » I said sharply, « you may open your eyes. »
> She took a deep breath and said with relief, «I feel sometimes like I would start eating at her from the inside and eat away at her until she was nothing but a shell and then I would crack her in half and throw her away. And then I would take the little pieces and — « (Nest 186)

Ce que le corps, physique et psychique, de Bess, à la fois riche et avare[39], offre à la manducation vengeresse de l'affamée est transformé en biens matériels à distribuer, en un sparagmos comique :

> One of Betsy's favourite tricks, which never failed of driving Bess to a frenzy, was to assume control of the personality and then, as Miss R. , distribute Bess' possessions generously among everyone she saw ; she gave an expensive coat to the old woman who cleaned house for Miss R. and her aunt, and sums of money to beggars on the street (Nest 165-166)

L'alliance de Wright avec les trois ennemies de Bess (« we were something of a clandestine crew » Nest 166) vient compléter un tableau riche en éléments comiques, car certains commentaires ressemblent moins à ceux d'un médecin aux commandes de sa propre personne, si l'on peut s'exprimer ainsi, qu'aux confidences d'un possédé : « I was a man bedevilled. […] I could not persuade Miss R. 's case to relinquish me […]. (Nest 164)

Les farces de Betsy, toutes d'une grande drôlerie, sont trop nombreuses pour être toutes décrites, mais la perspicacité dont elles font preuve dans le domaine financier est d'une importance capitale, car elle met au jour des desseins que le Dr. Wright ne laisse pas volontiers apparaître.

Bess, persuadée que sa fortune (« this infernal financial lunacy » Nest 175) est en danger, se met en quête d'un établissement bancaire, non sans risquer toutefois de tomber dans un piège :

> [Betsy] spent much time walking, and even more time, when Bess was dominant, in going from one bank to another, where she stood outside and examined the architecture of the institution, presumably trying to decide upon the least

[39] Wright use d'un qualificatif (« cheap » Nest 160), qui convient au manque de considération pour autrui chez Bess, prête à dépenser des sommes extravagantes pour elle-même, et parcimonieuse dès lors qu'il s'agit de donner, ou de partager.

> vulnerable to bandits ; she sometimes went alone to soda shops — this usually Betsy's doing — where she indulged herself in quantities of chemically sweet concoctions […](Nest 188-189

Ainsi, la guerre entre les instances d'Elizabeth est toujours présentée sous un jour plaisant, comme si la folie était véritablement un jeu. Les accès d'écriture spontanés dans le cabinet de Wright sont eux aussi l'occasion de laisser libre cours à la veine comique du roman. Alors que le Dr. Wright subit les effets rédhibitoires des diatribes de Bess (« her unending financial monologue » Nest 172), cette dernière est soudain saisie, au sens propre, car sa main droite commence à écrire malgré elle sur le bloc-notes place devant elle, pour la plus grande joie du médecin, le complice de Betsy dont il a compris qu'elle voulait lui confier un secret : « […] while I drew a deep sigh and sat back in my chair, smiling and nodding like a great idol who has just seen a whole calf roasted at his altar. » (Nest 172) La singularité de l'analogie ne dépare pas la situation, car Bess semble s'être absentée de son corps pendant la rédaction du message :

> […] I believe I might have snatched the page, without noticeably withdrawing Bess from her monetary devotions — and took off the top page, her hand holding back while I did so, as though waiting to start another. (Nest 173)

Une scène similaire, les deux rivales échangent, par notes interposées, menaces et fausses amabilités[40], avant de manifester une forme d'animosité physique à laquelle Wright n'est guère accoutumé :

> At this point Bess raised her left hand and dashed the pencil from her right hand, in a gesture of such violence that I was shocked, and half-rose to expostulate.
> « This is frightful, » she said, her voice still shaking with anger. « That I should have to sit here and read the ravings of a maniac…» (Nest 185)

[40] Wright, très amusé, assiste à cette joute verbale, écrite et lue à haute voix par les deux adversaires tour à tour, où fusent des propos tels que : « polite to a pig », « cut your head off », « fiddle-dee-dee », « Betsy darling », ou bien encore « If you tell him i will tell too ». (Nest 184-185 Lettres minuscules dans l'original)

Le message que Betsy parvient à écrire lors de la séance précédente concerne la mort de la mère, encore mystérieuse à ce jour, et la nature des intérêts, entre autres financiers, en jeu : « […] aunt m lawyers stop money poor bess ask her […] where is mother […] i (sic) am here and she is not no money poor bess laughing betsy. » (Nest 173 Pas de majuscules dans l'original)

Si sibyllines puissent-elles paraître, ces questions bouleversent ce qui est déjà dans un état chaotique, pour permettre, peu à peu, l'émergence d'une vérité dont on peut dire qu'elle est en partie libératrice. Bess apprend en effet qu'elle n'est que le quart de la personne qu'elle pensait être, mais il lui importe peu :

> […] but each time I reached a point of final definition, where it seemed that surely this time she must comprehend[41], she turned aside from me and went back to her unending talk of money ; it veritably seemed that she would willingly sacrifice three-quarters of her conscious life, if she might be allowed to hold onto four-quarters of her money. (Nest 179)

La primordialité de l'argent dans la structure psychique de Bess n'est plus à démontrer, et c'est en quelque sorte sa supériorité financière qui lui permet de dominer ses co-présences psychiques :

> […] and then the door to my private office slammed open, and Betsy ripped in, raging like a fury, shaking and white ; «What is this, you old fool,» she shouted, without even closing the door, «what is this I hear, that you have chosen this proud cold beastly bitch* Astérisque to manage all of us now? « Nest 161 Astérisque original)

Les connotations du mot désobligeant (« bitch »[42]) sont aussi choquantes et violentes aux oreilles de Wright que l'intrusion fracassante de Betsy dans son cabinet, et nécessite un astérisque avec un renvoi à une note en bas de page : « *These are Betsy's words, not mine ; I hesitate to copy them, but accuracy compels. V. W. »

[41] Le verbe est intéressant, qui rappelle les idiosyncrasies stylistiques de Hercule Poirot, à qui Wright fait songer, mais surtout en raison de son étymologie, comprehendere : inclure, unir, unifier, en plus de saisir.

[42] Il revient dans la bouche de Morgen, hostile comme tout le monde, pour ainsi dire, envers l'autoritaire et présomptieuse Bess, qui veut, entre autre, lui couper les vivres : « '[…] that puny white-faced slimy bitch, she doesn't think Auntie ought to take a glass of brandy after meals. Account for every penny ! ' She glanced at her niece [en l'occurrence, Betsy]'» (Nest 217) De même, lorsque Morgen s'étouffe à moitié en croquant dans un sandwich rempli de boue, elle insulte vigoureusement Betsy (« Bitch […] bitch, nasty bitch […] » Nest 229), avant de voir Elizabeth, interloquée, fondre en larmes. Il convient de remarquer que l'utilisation de ce substantif est étonnante dans une œuvre où le niveau de langue n'est jamais vulgaire.

(Nest 161Astérisque original) Son souci de véracité place Wright dans une position de martyre des convenances, dont, tout en restant un homme du monde (« […] moderate your language. Even if you are not a lady, you are addressing a gentleman. » Nest 161) il décrit les périls :

> […] I swear that I thought for a moment she might strike me ; she came up to the desk and leaned over (and I most heartily grateful to be securely behind such a solid piece of furniture) and shouted into my face, «Madman! What are you doing to all of us ? » (Nest 161)

Littéralement acculé ([…] I held myself tense, back against the wall […]» Nest 161), Wright craint de voir sa créature lui échapper : « My dear Betsy, » I said imploringly, « do compose yourself, I beg of you […]» (Nest 161) S'il refuse cependant, à son corps défendant, de s'avouer vaincu, c'est en personnage comique involontaire, en rouage dans un engrenage du rire efficace jusqu'à la fin du roman.

4. Morgen Jones, un chef de famille divisé

Mère de substitution, la tante d'Elizabeth Richmond est, à l'image du Dr. Wright, un personnage aussi ambigu qu'ambivalent, aussi drolatique que sinistre. Elle incarne une figure à la fois protectrice et prédatrice, sarcastique et compatissante, distante et affectueuse. Le ressentiment qu'elle nourrit envers sa sœur défunte est en partie reporté sur sa nièce, mais les tourments endurés du vivant d'Elizabeth Richmond mère se voient largement compensés par sa mort. Le chapitre 5 du roman est entièrement rédigé de son point de vue, au style indirect libre. Il s'ouvre le lendemain de l'entrevue majeure avec le Dr. Wright, durant laquelle le malheureux a dû lui tenir tête dans un décor dont les facultés hallucinogènes furent rehaussées par d'innombrables verres de cognac. L'instigatrice du scandale quasi existentiel du décor se place dans une lignée de femmes hybrides, entre la matrone, la virago, la marâtre et la championne de l'émancipation féminine.

Son approche concrète, voire matérialiste, des événements dramatiques qui jalonnent sa vie, comme la trahison de son fiancé Ernest[43] Richmond au profit de sa jolie sœur, l'existence dissolue de cette dernière après son veuvage, sa mort, et enfin ses responsabilités envers son orpheline de nièce en proie à la fragmentation, lui confère une solidité avenante de prime abord. Il semble en effet qu'elle ne s'en laisse conter par personne, ni par le Dr. Wright, ni par aucune de ses nièces (« Anyway, the doc says you're only a splinter named Bess. » Nest 214) Le narrateur lui prête cependant des traits qu'un contexte plus sombre rendrait inquiétants, et dont on peut dire qu'ils sont d'une drôlerie féroce.

Le lendemain de son entrevue avec Wright, Morgen, l'esprit embrumé par les volutes alcoolisées[44] de la veille, laisse entrevoir dès son réveil les turqueries de son univers imaginaire :

> Her intended breakfast this morning had included warm sweet buns and butter, somehow reminiscent in spiced richness of the impractical meals she might have if she were — say — living alone on a tropical island, tasting fruit hot from the sun, or lying upon cushions in a tented harem, accepting lazily of comfits from a sandaled eunuch[45] […] (Nest 213)

La symbolique est particulièrement piquante, car Morgen se souvient immédiatement de Wright, dont on a noté ailleurs les craintes de castration.

Les conversations entre la tante et la nièce sont d'autant plus amusantes qu'elles changent de tonalité selon l'alternance des personnalités rivales dans le corps d'Elizabeth, mais Morgen, en dépit de cela, semble conserver son bon sens : «The way I see it, no matter what the doc says or you say or old moneybags says,

---

[43] Le prénom du père, composé des initiales de sa femme et de sa fille (ER) et du nid de la comptine, fait l'objet d'une étude plus détaillée en fin de chapitre.

[44] Sa propension à une certaine forme d'alcoolisme, auquel il faut ajouter un tabagisme incessant, est constitutive de l'appétence pour la vie qu'incarne le personnage, ancré dans les certitudes tangibles des plaisirs. Sa dualité (« a Jekyll and brandy personality » Nest 224), ses hallucinations, comme celle de la boue dans le réfrigérateur et l'abominable ver de terre qui s'y est lové (Nest 221), sont partie intégrante de la folie contagieuse à l'œuvre dans le roman. Le rapport entre Morgen et l'alcool est un élément digne d'intérêt, car il suscite le rire. Dans son étude sur l'humour, Freud fait l'observation suivante : « L'alcool fait de l'adulte un véritable enfant qui prend plaisir à se laisser aller au fil de ses pensées, sans souci des contraintes de la logique. »
Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, 1930, Trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan, réed. Idées Gallimard, p. 209.

[45] Une seconde rêverie, quelques jours plus tard, la transporte dans la France de Louis XV : […] she might, had she been born somehow differently, been at this moment awakening into the boudoir of Madame de Pompadour, a jewelled page kneeling beside her bed proffering chocolate. She rose fancying herself among turquoise satin hangings, and asked herself, whistling, whether milady would wear the ruby tiara or the pearl stomacher. (Nest 236)

you're all of you my niece.» (Nest 218) Cependant excédée par les idées fixes[46] de Bess à propos des comptes, au sens propre et figuré, qu'elles sont censées régler, Morgen finit par perdre pied elle aussi. Leurs relations se délitent d'autant plus que Betsy intervient pour les empoisonner davantage, prenant le dessus par exemple pour faire surprendre Bess en flagrant délit de larcin dans le sac à main de Morgen. L'héritage laissé par le père d'Elizabeth est sous séquestre, mais la nature soupçonneuse, pour ne pas dire paranoïaque au sens psychiatrique du terme, de Bess, la porte à croire que Morgen a détourné des fonds. Le roman laisse planer quelques doutes quant à la probité, du moins à l'abnégation de Morgen Jones, qui récupère une nièce en lieu et place de la fille qu'elle n'a jamais eue parce que sa sœur lui a tout simplement volé son soupirant[47], bien que certains accès de fureur révèlent une ambivalence d'une violence extrême :

> We're going to put you […] into an institution, a madhouse, a head-whorehouse, where you can take yourself apart and put yourself together again like a godddam jigsaw puzzle […] And if they ever let you out again […] we can shove the mud off your mother's last resting place and dig up enough of it to put you in, and your poor old Auntie will buy a marble bench to come and sit on and snicker over the two of you dead. (Nest 248-249)

Ces projets d'inhumations, si effroyables et grotesques soient-ils, reflètent la double substance matricielle de Morgen, qui ensevelit non seulement le cadavre de la mauvaise mère, mais aussi celui de sa victime. Les pulsions mortifères à l'endroit de sa nièce, dont l'internement est le symptôme le plus évident, sont magnifiées et ridiculisées par leur nature shakespearienne.

> [….] it was important, Morgen thought, to get moving at once on a thing like this; if 'twere done, she thought, surprising herself, 'twere well if it were done quickly.
> She laughed, tasting her coffee, and began aloud, declaiming « that struts and frets his little hour upon the stage; it is a tale —»(Nest 238)

---

[46] L'obsession dont Bess fait montre des questions à propos des questions d'argent est, bien que partie intégrante de la comédie, foncièrement pathologique.

[47] Cette particularité de la relation entre sœurs se remarque dès Road, où Mrs. Ransom-Jones épouse le fiancé de sa benjamine, et dans Haunting, où les héritières de Hugh Crain se disputent non seulement l'argenterie, mais aussi les prétendants.

L'émergence[48] de Betsy, puis une livraison de colis, viennent interrompre la confrontation entre Morgen et Bess, occupées à dresser la liste de leurs griefs, dont on peut voir le corollaire dans les objets dont elles se disputent la possession. À nouveau, Betsy se saisit d'un crayon afin d'écrire, envers et contre tout, les questions importunes, commentées de manière lapidaire (« hahaha » (sic), Bess' right hand wrote[49], the letters scrawling across the page as Bess tried to drag her hand away.» Nest 242) L'éclat de rire écrit annonce des sons plus grossiers, voire bestiaux («Elizabeth […] found herself chanting '…Maw told Paw[50] ; Johnnnie got a licking, hee haw haw.» Nest 250-251). Le mélange burlesque des moi, détournés les uns après les autres par une Betsy aux prises avec un délire, lisible et audible, particulièrement fécond. L'intuition littéraire met en scène ce que décèle le philosophe ; dans Histoire de la folie, Foucault rappelle que « […] sous le délire désordonné et manifeste, règne l'ordre d'un délire secret[51]. » Il reprend une distinction établie à propos d'un cas observé au XVII^{e} siècle, entre deux niveaux dans la folie :

> […] l'un, c'est celui qui est manifeste aux yeux de tous : une tristesse sans fondement chez un homme qui s'accuse à tort d'avoir assassiné son fils[52]; une imagination dépravée qui se représente des démons ; une raison démantelée qui converse avec un fantôme. Mais plus profondément, on trouve une organisation rigoureuse qui suit l'armature sans défaut d'un discours. […] En ce second délire, qui est, en un sens, pure raison, raison délivrée de tous les oripeaux extérieurs de la démence, se recueille la paradoxale vérité de la folie[53].

---

[48] C'est ainsi qu'il faut désigner les apparitions des moi : ils font surface, au sens propre du terme : « Elizabeth, coming to the surface, found herself chanting […] » (Nest 250).

[49] Le scénario du rapt corporel est le même que dans la scène avec Wright, Betsy force la main de sa rivale. L'effet comique vient de la littéralité enfantine de Betsy.

[50] On peut voir dans ces personnages populaires la polarité entre les moi antagoniques, entre la main qui cherche à écrire la vérité, et l'autre, qui souhaite l'en empêcher. D'ailleurs, il faut entendre dans le terme « paw » le versant bestial de la main humaine, Hyde par opposition à Jekyll.

[51] Michel Foucault, Histoire de la folie, Paris, Gallimard, Collection « Bibliothèque des histoires », 1972, réed. Gallimard, Collection « Tel », p. 253.

[52] Dans Nest, il convient de le rappeler, la culpabilité porte sur la conviction d'avoir commis un matricide.

[53] Foucault, op. cit. , p. 253.
Le mot « délire », selon la définition de R. James, […] est dérivé de lira, un sillon ; de sorte que delirio signifie proprement s'écarter du sillon, du droit chemin de la raison. » Foucault, op. cit. , p. 255. Foucault cite R. James, Dictionnaire universel de médecine, traduction française, 6 vol, 1746-1748, III, p. 977.

C'est ce paradoxe que Nest s'attache à montrer, sous toutes les facettes, y compris les plus drôles, de ce que la folie comporte de monstrueux. La vérité dissimulée sous l'impossible deuil de la mère doit apparaître, sous la forme d'un être nouveau ; l'internement différé (« to Doctor Wright Morgen's decision would seem fair […] might even seem humorously overdue […] » Nest 238) est remplacé par une naissance.

5. Le deuil, une comédie

Morgen, dépassée par une situation qui dérape, car il lui est désormais impossible de mettre un terme au pugilat entre Betsy et Bess, appelle Wright à la rescousse. Il lui faut recourir à la ruse pour tromper la vigilance des moi en pleine lutte les uns avec les autres, et user d'une langue cryptée au téléphone : « 'Birnam wood has come to Dunsinane', she said. » (Nest 244) La référence shakespearienne[54] renforce l'imagerie de la guerre et de l'enfantement, cruciale dans le roman, bientôt à son acmé avec le psychodrame de la naissance métaphorique. Dans la pièce de Shakespeare, une apparition (« a bloody child »[55]) prévient le régicide qu'il n'a rien à craindre de son ennemi, à certaines conditions près : «Be bloody, bold, and resolute : laugh to scorn/ The power of man, for none of woman born/ Shall harm Macbeth.[56]«

Peu avant l'appel à l'aide adressé à Wright, un messager d'une tout autre espèce sonne à la porte, interrompant le cours des pensées de Morgen, occupée à échafauder des scenari pour expliquer l'éventuelle disparition de sa nièce : « […] I'll tell everyone she's gone off to have an illegitimate child […] It's better than admitting I had her locked up. » (Nest 245) L'arrivée inopinée d'un livreur déclenche de nouvelles dissensions, le paquet, une commande dispendieuse de Bess (« […] a radio or a green coat with a fur collar or even a cigarette case. » Nest 245-246), étant

[54] Macbeth, IV, 1 : 92-94 : « Macbeth shall never vanquish'd be, until/ Great Birnam wood to high Dunsinane hill/ Shall come against him. »
Shakespeare, Macbeth, op. cit.,p. 112-113
[55] Ibid. , Act IV, 1 : 77, p. 112.
[56] Ibid., Act IV, 1 : 79-81, p. 112. Un enfant couronné prend la relève pour prononcer le célèbre oracle.

tout à tour accepté et renvoyé. Les ordres contradictoires que reçoit l'employé illustrent de façon drôle et cynique l'accueil antithétique réservé à l'enfant non désiré. Le livreur, dont l'appellation en anglais est polysémique (« delivery man « Nest 245), se voit d'ailleurs gagné par des affects inattendus :

> [He] hesitated, holding the package without affection […] «Look, » he began reproachfully […] « I don't want the package, » he said to Bess, « she don't (sic) want it », and he gestured with his head at Morgen […] Tell me now […] Well? » He stopped, holding the package out ingratiatingly. (Nest 246 Italiques originales)

L'imbroglio des intérêts et des conflits est tel que personne[57] ne paie la facture, pour la plus grande frustration de tous, Morgen exceptée. L'aspect matériel est élémentaire, dans cette relation de soi à soi qui déborde, envahit, et soustrait ; les comptes à régler sont existentiels : « Someday I'll get even with you, Morgen. » (Nest 247) Certes, les desseins vengeurs de Bess mettent en péril le confort auquel sa tante s'est habituée, puisqu'il s'agit pour elle de réclamer, au sens le plus fort du terme, ce qui lui appartient. La multitude des livraisons ne représente pas uniquement les manies dispendieuses de Bess, dont le narcissisme et le souci de coquetterie n'ont pas d'égal dans l'œuvre de Jackson[58], mais une manière de constituer une identité visible sur du vide, à grand renfort de fétiches féminins, là même où manque la mère, toujours déjà morte. Le personnage de Morgen doit-il être confiné dans les poncifs de la parente intéressée[59], ou ceux d'un semblant de mère excentrique somme toute suffisamment bonne ?

> […] *I'm* the one who cared for her, really ; anyway, during all this time, I was not only trying to kep a decent home here for the child, and something she could be proud of, but I was also taking care of a brutal, unprincipled, drunken, vice-ridden beast. Her mother. (Nest 199 Italiques originales)

---

[57]C'est-à-dire une foule, pourtant réduite à deux êtres physiques, Morgen et R1., l'enveloppe métamorphique.

[58]Dans Haunting, la coquetterie de Theo et l'aisance dont elle fait preuve dans l'expression de sa féminité ne sont pas liées à des dépenses extravagantes.
Wright ne peut s'empêcher de noter que Bess admire ses chevilles.

[59]Les exigences que Bess lui signifie provoquent un malaise incoercible : « Oh, stop talking like that. » Morgen stamped back into the living room and felt that Bess was following her without sound ; Morgen turned, with a faint cold chill going up her back and said, over-heartily, « Come on, Bess, be reasonable ; I told you the stuff was going back. » (Nest 247)

L'attachement qu'elle manifeste à son salon, le produit de sa volonté ([…] standing with defiance in the middle of her own living-room carpet […] surrounded by walls whose color she had dictated […] » Nest 247) Le rôle de sage-femme qu'elle accepte de jouer lors du psychodrame final lui prête une stature singulière, dans une œuvre où les clichés sont malmenés.

Le deuil de la mère et la perte des repères temporels qu'il occasionne font l'objet de scènes de comédie, où Bess se présente comme la victime d'un chagrin insurmontable :

> She flounced to the chair, and sat herself down, and gave me a condescending smile […] I told her dryly that I was sorry to see her still grieving and she gave me a suspicious glance and the, settling herself more firmly in her chair, went on, «That's one reason I'm here, you see. I don't seem to be recovering as quickly as I should, and I am a little worried about my health. (Nest 169)

La situation est fort drôle, car la jeune femme, inquiète de ne pas se remettre assez vite, ne fait pas tant référence à l'agression dont elle a été l'objet à New York, qu'à la mort de sa mère :

> « Let me see, » I asked her; « How long ago was it? Your mother's death? »
> « Three weeks, » she said.
> « Still three weeks? » I asked. « Surely, a good time ago, you told me — »
> « I guess I know when my own mother died, » she said flatly. (Nest 169)

La mort d'Elizabeth Richmond mère, dont on sait par ailleurs qu'elle a eu lieu quatre ans auparavant, fixée au moment de l'auto-étranglement dans la chambre d'hôtel[60], est à la fois un sujet de poncifs (« I have not been myself since my mother died » (Nest 169), et la cause d'une étrange maladie, selon la terminologie de Morgen :

> And of course I insisted upon Elizabeth's grieving for her too. […] Anyway, Elizabeth was sick again for a while, the

[60] Bien que la trame temporelle dans Nest ne soit pas toujours balisée, il est fort probable que Bess associe inconsciemment la date de la mort de sa mère à sa propre venue au monde, pour ainsi dire. Le trauma cristallise la triple violence de l'agression, de la disparition maternelle et de la naissance, du moins de l'accès à une forme de conscience.

> way she was before, what everyone kept saying was growing pains. A kind of nervous fever, I called it, and it was good enough for my mother. (Nest 203)

En dépit de son agacement, Wright (« Not caring to unravel this dubious piece of medical effrontery […] » Nest 203) abonde dans son sens (« I suppose the actual death of her mother was most trying for your niece. » Nest 203), pour finalement entendre Miss Jones se féliciter de l'excellente conduite de sa nièce pendant cette période éprouvante, remarque incongrue dans le contexte.

Dans Nest, les personnages franchissent sans ambages les distances psychiques entre des actes aussi diamétralement opposés en apparence que tuer, ou mettre au monde. Ainsi, les attentats de Betsy (« Someone is trying to kill me. » Nest 169) contribuent à faire surgir, comme le sang d'une blessure, la vérité ; le diablotin manie les armes blanches pour mieux montrer cet espace, entre mot et chair : « […] and then today when I was cutting tomatoes for sandwiches for lunch she turned the knife round my hand and c-cut (sic) me. » (170)

6. « Compose yourself », la naissance d'un monstre charmant

Il n'est pas inutile de rappeler l'origine du terme de maïeutique que nous employons pour désigner le processus de venue à soi dans Nest ; l'art d'accoucher est à prendre au sens figuré, mais aussi à la lettre. L'heuristique chaotique de la folie, décrite dans ses complexités, prend tout son sens lors d'une scène capitale.

Qu'elles soient d'ordre scripturaire ou charnel, les diverses scarifications observables dans Nest descellent, comme on le fait d'un secret, ce que recouvre le tabou maternel, d'ensemble disparate, ravageur, que furent sa vie et sa mort. La culpabilité de Morgen, révélée sous l'égide de la statuette nigérienne (« […] [She] leaned her head despairingly against the shoulder of the black wooden figure, who had seen and heard everything. I was wrong, she thought, I did harm, I coveted.» Nest 260) trouve un exutoire naturel dans la guérison d'Elizabeth, ou du moins la (re) composition d'une personnalité viable.

Une fois encore, Wright se voit convoqué en qualité de médecin polyvalent ; ce n'est pas le premier exemple où ses capacités d'accoucheur sont évoquées. La première sommation nocturne au domicile de Morgen Jones est pour Wright l'occasion de se souvenir de maintes raisons pour de semblables appels au secours :

«[…] childbirth, surgery, accidents […] » (Nest 83). En outre, Betsy, avec l'esprit qui la caractérise, fait remarquer à son thérapeute qu'il se trouve sur un terrain familier :

> Now she continued, while I sat aghast[61], « Elizabeth, Beth, Betsy and Bess, they all went together to find a bird's Nest… Perhaps, you handsome Doctor Wrong, you would care to rename us? We must surely not be the first children you have brought into the world. (Nest 69)

Afin que de cette couvée d'oisillons provienne l'être à mettre au monde et à baptiser d'un nom unique, il faut recourir à une méthode située entre le bricolage, l'exorcisme, et le psychodrame. En dépit de l'urgence désespérée de la situation, car les moi d'Elizabeth, survoltés, se livrent maintenant une guerre ouverte, toutes griffes dehors si on peut dire, Wright n'administre pas de calmants comme il lui était arrivé de le faire lors de situations délicates (« I busied myself at my desk, and let Miss R. compose herself in her chair […] » Nest 59). Le compos mentis à recouvrer par le truchement du réagencement des mois antagoniques ne peut s'obtenir que par la remémoration. Pour Ferenczi, cette reconstitution est la condition sine qua non pour mettre fin à « la compulsion de répétition », en « [forçant] [le patient] à emprunter le seul passage qui lui reste, celui du trauma […][62]. » La remontée dans le passé, d'abord représentée par la fugue à New York, est certes liée à l'intrusion de Robin dans la vie de la mère et de la fille, à l'enlèvement par Betsy des moi assoupis, mais à présent l'oisillon est prêt à sortir de l'œuf, pour reprendre la métaphore centrale du roman. À la nécessité de contenir une des composantes traumatiques («Keep Robin in » Nest 101) correspond celle d'expulser : au rapt succède la restitution du corps, et l'éclosion libère en un même mouvement le souvenir de la mort maternelle. Cette expression du souvenir se déroule en un jour anniversaire particulièrement important : « […] it's her birthday, » [Bess] told the doctor tearfully. « No one remembered. » (Nest 254) La maïeutique implique la commémoration tout autant que le souvenir, la mise en pièces préalable à la reconstitution des corps abstraits et physiques. L'anniversaire de naissance, celui de

[61] Le spectral se matérialise dans la sidération de Wright, comme le suggère le lien étymologique.
[62] Ferenczi, Traumatisme, op. cit., p. 115.

la mère morte ou celui de l'enfant, est un objet d'oubli à réparer ; la rupture dans la trame mémorielle déclenche à son tour un processus de remémoration.

C'est un corps à corps furieux, une mêlée de rugby, un combat de catch plutôt que de boxe que la scène de la mise au monde, avec Morgen en guise de sage femme et Wright dans le rôle de l'obstétricien. L'empoignade entre Morgen, les nièces tour à tour, et le Dr Wright, à la fois tragique et grotesque, menace l'intégrité physique de la parturiente, qui se trouve être également l'enfant expulsé hors de la matrice :

> « Hold Betsy! » the doctor shouted, and Morgen, thinking, now I have lost my mind, ran to Bess and caught her right arm and held it, pulling and straining against its strength. […] «We're going to rip her in half « […] Then the strength against Morgen slackened, and she looked up to see that Betsy lay, relaxed and grinning, in the doctor's arms ; «Don't pull so, Morgen,» Besty said with amusement, «you'll have us all on the floor.» (Nest 259 Italiques originales)

La raison de Morgen est également en péril, Betsy et Bess[63] mettant en scène sa propre dichotomie, entre une excentricité parfois débridée et en apparence détachée des contingences matérielles, et la froideur de la femme d'affaires. Il y a danger de mort dans cette naissance d'un être neuf, dû en partie à l'écartèlement entre les moi, ainsi qu'à la rivalité entre les deux instances accoucheuses. Morgen, en qualité de témoin privilégié de la déchéance de sa sœur et de sa mort, n'est cependant pas l'autorité agissante pendant le sauvetage ; elle se trouve pour ainsi dire dans le château de Barbe-Bleue, interpelle la sentinelle, hybride entre la sœur défunte et la nièce : « Elizabeth, sister Elizabeth […] is that the doctor coming ? » Nest 252). Il appartient à Morgen de narrer les événements tels qu'ils se sont déroulés, pendant que Wright est responsable de l'orchestration, sous l'égide de la statuette nigérienne. La dernière entrevue entre la mère et la fille fait l'objet d'une reconstitution, au prix d'une pénible explication :

> Morgen smiled sadly. […] « But you can't go anywhere, Betsy, because there's one thing you don't know. When Bess

[63] L'absence des deux moi les plus dociles n'est guère surprenante dans cette dernière confrontation entre Betsy et Bess, incarnations de ces deux formes de férocité difficilement domptables que sont l'insolence de l'enfant fou et les instincts de propriétaire d'une jeune femme dont la fortune est l'unique modalité d'être.

> went running to the door, ready to hurt someone, she was…looking for your mother. »
> Betsy shook her head wisely. « Not my mother, » she said with confidence. « My mother is safe. » (Nest 255 Italiques originales)

C'est l'irréfragable de la mort qu'il faut enseigner à Betsy, dans ce moment où les moi rebelles sont poussés dans leurs retranchements, l'irremplaçable vide (« Your mother is gone, Betsy. » Nest 255) que les quatre instances avaient cherché à peupler et dont il lui avait semblé avoir vu la preuve lors de ses recherches à New York : «Elizabeth Richmond? There were four of them in the telephone book. » (Nest 255) De ces quatre noms identiques, traces lisibles de quatre mères potentiellement encore en vie, et d'une fille divisée en quatre, il ne reste que des spectres et des fantasmes, dont celui du matricide.

Le témoignage de Morgen est crucial, qui fonctionne comme une preuve légale, mais aussi comme une assertion intime : « And please don't think that I believe for a minute that my niece … » she took a breath «…killed my sister. » (Nest 257) Les circonstances de la mort d'Elizabeth Richmond portent à confusion, car sa fille est persuadée l'avoir tuée :

> « You were her darling, you were her baby darling, » said Morgen tonelessly. «It was all I ever liked in her […]»
> «Who shook her and shook her and shook her?» Betsy demanded, pulling at the doctor's hand, «who ran at her and hurt her?» (Nest 256-257)

On peut voir dans cette commotion une inversion du syndrome du bébé secoué, responsable de bien de morts suspectes. Le moment de crise que revivent les protagonistes est à la fois d'ordre médical, comme l'entend l'étymologie latine, mais elle est aussi, et enfin, faudrait-il rajouter, séparation, distinction, et jugement, selon l'origine grecque.

Les nombreuses invectives échangées entre Bess et Morgen (« you misbegotten jellyfish » Nest 253, « Don't talk about your father, you foul bitch » (Nest 257) reflètent la violence qui menace de rompre définitivement les frêles attaches d'Elizabeth, ce semblant d'assise, comme Wright en fait récit peu de temps après :

> A decisive gesture was necessary, certainly, to bring the matter to a climax, and the struggle between personalities had reached where their counter-tensions made them static. The balance between them had to be shaken, weight had to be thrown on one side or another : Aunt Morgen had to be brought into the fray, to shatter the violent equilibrium in which they were locked. (Nest 268)

Une référence à la comptine « The Two Cats of Kilkenny » explique de façon ludique l'entre-dévoration à laquelle se sont livrés les antagonistes, parmi lesquels on peut aussi dénombrer la mère, morte non parce que sa fille lui aurait effectivement porté des coups fatals, mais parce qu'il n'y a pas de place pour deux instances : «A death struggle, » he said, and then nodded, amused. «The two cats of Kilkenny […] Instead of two cats, there weren't any[64]. » (Nest 268)

Elizabeth, qui n'a gardé aucun souvenir des funérailles maternelles, ne peut se représenter sa mort que sous la forme d'une disparition, au sens propre du terme. La mère cesse d'exister, parce qu'elle est tout d'abord soustraite à la vision. À la question essentielle, à savoir la nature de ce qui demeure, maintenant métamorphosé, métabolisé, et cristallisé en une seule identité, un hybride de vieux et de neuf, Nest n'apporte pas de réponse véritable. La révélation paradoxale du matricide non commis, mais qui dans son absence même en révèle la trace psychique, donne naissance, pour reprendre la métaphore de la maïeutique, à un compromis. Le désir inavouable et intenable, à conserver au plus secret de soi, de tuer la mère tout en la conservant éternellement vivante, trouve une forme de légitimité dans la disculpation.

C'est en apparence à une nouvelle chorégraphie qu'est conviée la nouvelle Elizabeth :

> […] she stopped not a half block from Doctor Wright's office and turned slowly and wonderingly around in a full circle, approving even the geraniums staunchly blooming in the doctor's windowbox ; it was the first time she had looked at anything with her own true eyes ; I am — and it was her first privately phrased thought — all alone […] (Nest 263)

[64] La comptine en son entier est comme suit : «Each thought there was one cat too many ; / So they fought and they fit, / And they scratched and they bit, / Till excepting their nails/ And the tips of their tails/ Instead of two cats/ There weren't any.»

La figure circulaire paraît rassurante, qui dans sa perfection formelle n'a pas d'égale, et clôt ce qui resterait autrement inachevé, mais elle représente de manière tout aussi troublante l'éternel retour au même, un enfer dans Sundial, Haunting, « The Bus », ou bien encore Castle. À l'opposé du cauchemar de Miss Harper dans « The Bus », le travail du souvenir (« the act of recollection » Nest 264), est un réveil effectué sous une tutelle censée être bienveillante :

> She was clouded with memory, bemused with the need for discovering reason and coherence in a patternless time ; she was lost in an endless reflecting world, where only Aunt Morgen and Doctor Wright followed her, as she pursued them. […]
> She was awakened from her enchantment at a quarter to four on an afternoon in July, brought back from a weary contemplation of the composition of her own mind. (Nest 264-265)

L'heure de la naissance symbolique présente un intérêt certain dans un roman où le personnage principal se compare lui-même à des portions à ajouter ou à soustraire d'un ensemble. Le constat (« […] here I am, all alone and without any name. » Nest 265) est particulièrement poignant, car il résume à lui seul l'expérience dont aucun des personnages de Jackson ne sort jamais indemne.

Pour l'être nouveau-né qui se baptise lui-même Victoria Morgen, l'identité est synonyme de réconciliation entre deux univers jusqu'alors incompatibles, et reconnaissance exprimée (expulsée) par la jonction des deux prénoms qui lui sont désormais constitutifs. Que les corps se prêtent à cette harmonie inconnue est indiqué par la position centrale de Victoria Morgen, bras dessus bras dessous avec ceux qui l'ont mise au monde une seconde fois dans des circonstances qui ne sont pas sans rappeler une cérémonie de désenvoûtement. La drôlerie de la passe d'armes en douceur entre Morgen et Wright à propos du nom laisse deviner des victoires et des défaites en demi-teintes ; le prénom de Wright devient féminin (Victoria), celui de Morgen se virilise en devenant un nom de famille.

La nouvelle Elizabeth est une combinatoire de monstrations, où le monstrueux semble s'être incarné pour mieux signifier la fusion qui s'est produite entre Morgen Jones et Victor Wright. Le nom de Victoria ne peut exister sans celui de Morgen, mais le clivage reste visible en dépit des signes de réconciliation. La monstruosité de la parthénogenèse n'a d'égal que la bizarrerie comique d'un corps provisoirement

habité par quatre personnes, agité par leurs querelles, théâtre de leurs rivalités sans merci.

« Laughing », le tout dernier mot de Nest, offre à première vue une conclusion logique à un roman placé sous le signe de la fantaisie débridée des comptines enfantines, d'Alice in Wonderland et des poèmes absurdes d'Edward Lear. La scène finale, digne de figurer dans un film imprégné de la tradition morale en vigueur dans les comédies de Frank Capra, où triomphent l'optimisme des valeurs familiales et patriotiques fondées sur la rationalité et la bonne volonté de l'Américain moyen, les trois personnages principaux semblent s'éloigner vers un avenir promis à une vie familiale paisible et harmonieuse, pour ne pas dire radieuse, Elizabeth Richmond a apparemment recouvré la raison, et Morgen Jones a non seulement conquis l'affection de sa nièce mais aussi trouvé un mari en la personne du Dr Victor Wright, à présent chez lui dans une demeure dont il exécrait autrefois le décor impropre à toute forme d'habitation humaine (Nest 194).

Cependant, de l'aveu même de Wright, l'alliance qu'il forme maintenant avec Morgen est étrange et inquiétante : « The wicked enchanter marries the dragon, after all, and they lived happily ever after. » (Nest 281).

Les ambitions démiurgiques de Wright sont ostentatoires, ses élucubrations éducatives, apparemment fondées sur des principes que ne renieraient sans doute pas des parents bien intentionnés :

> We have a sobering duty. She will owe to us her opinions, her discriminations, her reflections ; we are able, as few others have been, to recreate entire, a human being, in the most proper and reasonable mold, to select what is finest and most elevating from our own experience and bestow!» (Nest 280 Italiques originales)

S'agit-il d'une sorte de lavage de cerveau psychique et moral, orchestré par des parents de substitution suspects, ou suffisamment bons ? Nest ne propose pas au lecteur de choisir entre deux textes, la prose « composée » de Wright ou celle de Morgen, mais de relier les points subtils, au sens étymologique du terme. À peine est-elle domestiquée que la nouvelle Elizabeth Richmond doit se rappeler l'acte contre nature qu'elle vient de commettre : « […] May I point out that you have just eaten your four sisters ? » (Nest 269)

Durant la scène de mise au monde, il arrive à Morgen de la prendre à témoin («[…] looking up into the black wooden face, her hands almost resting in the outstretched wooden hand […] Nest 258), comme en une instance supérieure et protectrice, mais la pax romana qu'impose Wright dans la maison débarrassée de la folie et de ses démons exige sa relégation :

> « I want you to get rid of this fellow, » the doctor said. Then he turned and smiled. « I beg your pardon, » he said. « I should put that more tactfully ; I am not myself. But he offends me, this creature ; he does nothing but watch and listen and wait hopefully to snatch at people. » (Nest 261)

On retrouve dans les noms de Morgen et de la ville natale des familles Richmond et Jones un engrammage identique en «-en », comme une marque de dette et de possession qui sont en contravention avec la liberté dont l'être nouveau-né est censé être doté : « Although she seems to be, my dear Morgen, in undisputed possession of the citadel, too many of its defences are down, too much has been lost in victory.» (Nest 279) La métaphore de Wright («I have the constant impression […] that she is … how shall say it? … as a vessel emptied […] » Nest 279), certes plus élégante, ne manque pas de rappeler celle des égouts d'où il a tant de mal à s'extraire en début de roman. En outre, Wright accueille les premiers signes d'indépendance de la part d'Elizabeth, comme son passage chez le coiffeur, avec sévérité :

> We are not out of the woods yet, by any means. You are confident, you cut your hair, you are easy with me, you call yourself « happy. » (Nest 269 Italiques originales)

La perte de la chevelure, ou la tonsure rituelle faite sans l'autorisation ni de Morgen ni surtout du père symbolique dont Wright a pris, peu-être usurpé, le rôle, est une manière pour l'animal désormais inoffensif à double titre (« our pet gazelle » Nest 287) de prendre le mors aux dents. L'indomptable rôde sous la surface, et si Betsy n'est plus, quelque chose demeure de son effronterie, comme le montre la réponse donnée au Dr. Wright qui vient d'observer à haute voix qu'Elizabeth a absorbé ses sœurs : « You can't catch me, I'm the gingerbread man […], Doctor Wrong. » (Nest 269) La jeune femme se fait rabrouer, et décèle immédiatement ce que le protocole médical de Wright lui réserve : « 'A punishment ?', she asked. 'Just because I laughed ?' » (Nest 269)

La conclusion de Nest ouvre, plutôt qu'elle ne referme le roman ; le processus de recouvrement d'un passé d'autant plus hors d'atteinte qu'il était confisqué par des instances rivales est apparemment achevé (« […] I am through with remembering […] » Nest 265), l'héroïne délestée de plus d'un poids :

> She sat in a chair with a blue bib around her, and the cold scissors against her neck made her shiver suddenly ; « I've never had my hair cut in my life, » she said […] She watched herself from out of the mirror, watching the young woman in blue move the flashing scissors, and cut off the hair she had worn when she was a small baby and her mother had touched it gently with a soft brush, the hair which had curled around her face when she came down the stairs and down the stairs and down the stairs […] (Nest 266 Italiques originales)

Le souvenir sensible est en consonance avec les affects à l'œuvre, qui entremêlent la nostalgie d'une douceur maternelle cruellement absente par ailleurs. À la prose très élaborée de Wright, composée mais travaillée par un texte dont le lecteur a l'impression qu'il s'amuse à le décomposer de l'intérieur, on peut ajouter la stéréophonie. La dernière scène dépeint la famille Jones-Richmond-Wright en visite chez les Arrow, où Elizabeth avait causé un scandale en début de roman en proférant des remarques désobligeantes à l'encontre du malheureux Vergil, alors qu'il chantait « Mandalay », son air favori. La conversation juxtapose des éléments apparemment disparates dont les connotations sinistres sont tout ensemble atténuées et renforcées par leur caractère saugrenu. La teneur effrayante des échanges entre Wright et Vergil Arrow, donnés hors contexte, trouve un contrepoint inattendu dans la banalité des propos que tiennent les femmes. Tout d'abord, Wright pérore comme de coutume devant son auditoire, avant que l'attention des femmes ne se détourne. D'emblée, le ton est donné, Wright étant tour à tour théoricien de l'étrange (« […] witchcraft is little more than the judicious administration of the bizarre. » Nest 285), critique acerbe de l'art moderne dont Morgen est une adepte enthousiaste, et expert dans le domaine du cannibalisme rituel :

> Each life, I think […] asks the devouring of other lives for its own continuance ; the radical aspect of ritual sacrifice, the performance of a group, its great step ahead, was in organization ; sharing the victim was so eminently practical. (Nest 286 Italiques originales)

Wright décrit en quelques énoncés lapidaires des processus qui hantent l'œuvre entière de Jackson, non seulement dans « The Lottery » où l'aléatoire du crime collectif exprime la cruauté d'une communauté décervelée, occupée à perpétuer sa survie biologique.

Bientôt, l'analyse de Wright se présente comme un entrelacs entre une perspective darwinienne et anthropologique des stratégies de survie :

> The human creature at odds with its environment […] must change either its protective coloration, or the shape of the world in which it lives. Equipped with no magic device beyond a not overly sharp intelligence, » and the doctor hesitated, perhaps lost in wonder at his own precarious eminence, « intelligence, » he went on firmly, « the human creature finds it tempting to endeavor to control its surroundings through manipulated symbols of sorcery, arbitrarily chosen, and frequently ineffectual. Suppose a gazelle, discovering itself to be colored blue when all other gazelles — (Nest 287)

Le point-contrepoint des chuchotements entre les femmes et des doctes déclarations de Wright reprend au moment précis où il est fait allusion à un animal particulièrement gracieux, métonymie de la jeune femme convalescente. La maladie d'Elizabeth fait l'objet d'une extrême discrétion sonore et lexicale (« A nervous fever, you said ? » Mrs. Arrow whispered […] » Nest 287), que vient contrecarrer la violence des images d'empalement qu'évoquent les hommes : « Like that fellow you mentioned, the one on the maypole, » said Mr. Arrow, hoping to atone for his previous interruption by a show of intelligent comprehension. » (Nest 287)

Des forces vitales et des pulsions de mort s'opposent dans ces dernières pages, où le lecteur doit frayer son chemin entre des indices qui se veulent rassurants pour aussitôt semer le doute et instaurer l'inquiétude. Il s'agit sans doute d'une victoire à la Pyrrhus, Victoria Morgen, l'aboutissement des quatre Elizabeth étant à la fois phénix né des cendres maternelles, chrysalide et pupa. Bien que ses parents symboliques l'aient débarrassée de son sentiment de culpabilité envers sa mère, il n'est pas certain qu'elle ait déplié toutes les complexités des traumas antérieurs à la mort d'Elizabeth Richmond. Si la boue, magma envahisseur du réfrigérateur et des sandwichs à plusieurs reprises, a été nettoyée, le certificat d'innocence donné à la nouvelle naissance ne constitue pas un programme. Si Victoria Morgen, pour utiliser

son identité ludique, n'est plus clivée comme auparavant par l'obsession du matricide, elle n'en est pas moins un être de guingois, l'incarnation d'un scandale, au sens propre du terme ; elle marche, apparemment triomphante :

> She laughed, too, holding both their arms. « I'm happy, » she said, just as she had that afternoon. «I know who I am, » she said, and walked on with them,
> arm in arm, laughing. (Nest 288)

Cette fin allègre est toutefois précédée d'un commentaire qui semble remettre les choses à leur juste place. Il semble que le narrateur se fasse entendre par l'intermédiaire de Morgen, et recommande un point de vue sagace sur le cas étrange qui vient d'être raconté, notamment sous la plume de Wright : «'And all that faradiddle,' [she] said. » (Nest 287)

Chapitre 8

L'exercice de l'écriture : « a violent equilibrium »

1. Un ars poetica insolite

Il faut bien écrire : Notre titre puise ses sources dans Les t*rois sœurs* d'Anton Tchékhov[65] et « Il faut bien manger ou le calcul du sujet », un entretien que Derrida accorde en 1989. La vaillance mélancolique dont font preuve Macha et Olga, l'affirmation « il faut vivre », formule apotropaïque réitérée contre le néant d'une vie promise à l'étiolement, et la banalité apparente de l'observation, « il faut bien manger[66] », sont à l'aune de ce qui hante l'œuvre de Jackson. La nécessité de se nourrir semble évidente, rien de qui constitue une norme raisonnable et communément partagée ne va de soi pour les personnages de Jackson, pour qui habiter le monde requiert des subterfuges inhabituels.

Sur le modèle de la comptine « Tinker tailor soldier », Hangsaman propose des variations tout aussi ludiques, une sorte de programme où gisent pêle-mêle professions possibles et vocations morbides :

> « Do you plan to be a writer ? »
> A what ? Natalie thought ; a writer, a plumber, a doctor, a merchant, a chief ; the best-laid plans of ; a writer the way I might plan to be a corpse ? » (Hangsaman 106)

[65] La pièce de Tchékhov s'achève sur ces résolutions : « Mais en attendant, il faut vivre... il faut travailler, rien que travailler."
Anton Tchékhov, *Les Trois sœurs* (1901), traduit du russe par J.-C. Huens, Karel Kraus et Ludmila Okunieka, Paris, Le livre de Poche, 1991.

[66] Jacques Derrida, « Il faut bien manger ou le calcul du sujet, » Entretien avec Jean-Luc Nancy, Après le sujet qui vient, Cahier Confrontation 20, hiver 1989.

L'assimilation effectuée entre des carrières disparates, et les destinées bizarres qu'elles laissent présager en ce résumé sidérant qu'est le projet de devenir un cadavre trahit la folie inhérente à cette entreprise psychique qu'est l'écriture.

Les exemples de narrateurs peu fiables non en raison d'une mauvaise foi morale intrinsèque, mais de leur aliénation mentale, invitent à redoubler de vigilance ; quelle part de vérité, en effet, n'expriment-ils pas justement parce qu'ils sont privés de raison ? L'interprétation en filigrane qu'une telle instabilité narratoriale exige est partie intégrante du plaisir de détection familier au lecteur attentif. Dans ses deux derniers romans, Jackson recourt à des porte-voix immédiatement identifiables comme souffrants de folie : Merricat Blackwood, narratrice de Castle, au prénom emblématique, fruit de la fusion entre Mary-Catherine avec Jonas, son animal totémique, et Angela Motorman, la narratrice composite de « Along ».

Pour les Grecs, la folie se caractérise par sa nature double ; c'est une punition, qui afflige, mais également un privilège, pour reprendre E. R. Dodds,

> « Les plus grands bienfaits », dit Socrate dans le Phèdre, « nous viennent de la folie ». C'est là, évidemment, un paradoxe voulu. […] Mais Platon n'attribue pas au père du rationalisme occidental la prémisse générale qu'il est meilleur d'être fou que d'être sain d'esprit, malade que bien portant. En effet, il qualifie son paradoxe par les mots suivants : « À condition qu'elle nous soit donnée par don divin[67] ».

Si Jackson n'attribue pas des origines divines à la folie de ses personnages, elle fait advenir une forme de connaissance par son truchement. Le surnom de Merricat est l'étendard d'une telle production, à la fois merveilleuse au sens propre du terme, et effrayante, car elle n'admet aucune influence de la raison. Porte-parole des créatures légendaires, sans voix au chapitre dans la vie ordinaire, elle est à l'image de Jonas, à propos duquel Claude Vigée écrit « [qu'il] régresse à travers les flots instables de la réalité présente, vers un pré-monde antérieur à toute parole[68]. »

---

[67] E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel* op. cit., p. 71.
Dans une note, Dodds spécifie que « […] l'état appelé en anglais fey ou fairy-struck (« fada », « touché des fées ») qui dans les croyances celtiques est censé survenir soudain » peut être comparé à l'até.
Ibid, note n°88, p. 34.

[68] Claude Vigée, « Jonas ou l'angoisse devant la mission, » dans Le creuset du vent, Paris, Parole et Silence, 2003, p. 63.

Qu'implique une telle régression, une conquête ou une perte, un nouvel enracinement, ou bien une errance destructrice ? Que reste-t-il aux personnages de Jackson, en effet, lorsque la maison, incarnation de la traîtrise et de l'inhospitalité absolues, se dérobe, les broie, ou les expulse ? Le paradigme des élaborations infantiles et savantes d'une Elizabeth Richmond, sous hypnose, aux prises avec le paradoxe d'un morcellement qui la maintient en équilibre au bord de l'abîme, ou celles d'une Merricat Blackwood, narratrice meurtrière, ouvrent un passage là où il semble de prime abord ne se trouver nulle issue. La lecture oraculaire de la réalité dont Merricat a le secret ne préfigure pas nécessairement le malheur de la folie, son enfermement dans un système d'interprétation paranoïaque.

De l'inhabitable, tel que l'œuvre de Jackson le décline sous toutes ses formes sociales et familiales, collectives et intimes, y compris sous la plume du Dr. Wright, lestée de ce que lui octroie le poids du ridicule implicite, le lecteur est invité à s'intéresser à d'autres lieux d'écriture :

> On Sunday mornings I examined my safeguards […] I had always buried things, even when I was small […] I had buried all my baby teeth as they came out one by one and perhaps someday they would grow as dragons. All our land was enriched with my treasures buried in it, thickly inhabited just below the surface with my marbles and my teeth and my colored stones, all perhaps turned to jewels by now, held together under the ground in a powerful taut web that never loosened, but held fast to guard us. (Castle 459)

Cet extrait nous paraît fondamental à plus d'un titre, car au-delà des arrangements ésotériques de Merricat, on peut discerner un ars poetica singulier, dont la fantaisie apparente ne doit pas dissimuler le caractère solennel. L'humus, réceptacle des reliques de l'enfance à conserver à l'abri des prédations du temps et de ses épreuves, se voit aussi féconder par ces dents de lait, susceptibles de se métamorphoser en dragons, ces billes et ces autres jouets d'enfant. Parce qu'elles sont ainsi habitées, les terres familiales ne sont pas un cimetière, mais un laboratoire alchimique où le merveilleux peut œuvrer à sa guise ; les objets confiés à un habitat soustrait aux regards, vigies invisibles, veillent à ce que le monde en surface soit également sauvegardé. Ce mode d'occupation souterraine dense, abondante s permet d'habiter le récit, maillage dont la tension, et la contention sans faille, secrètes, sont l'absolue

garantie : « a powerful taut web which never loosened, but held fast to guard us ». (Castle 459)

Le recours au participe passé (« inhabited ») permet la transmutation salvatrice entre l'inhabitable, l'exil humain comiquement décrété par Wright dans le salon de Miss Jones, (« uninhabitable » Nest 194) et l'habitable, certes conditionné par des rites apotropaïques, décrits dans le passage cité plus haut. Il est ainsi possible de se défaire d'un préfixe privatif, « un », afin d'être plus immédiatement accueilli par un autre, à priori plus inclusif, « in », une fois effectuée la séparation entre les cerbères installés à l'entrée de l'inhabitable : « un-in-habitable ». Le principe d'investissement qu'applique Merricat aux espaces visibles et invisibles abolit les frontières entre la réalité et la toute-puissance magique ; comme l'écrivain, en apparence unique souverain en son royaume, les personnages se forgent des habitats qui leur sont propres. Si le trope de l'écriture comme demeure s'est quelque peu usé avec les années, le stéréotype ne saurait en minorer la puissance foncière. Merricat incarne le narrateur fou, mais aussi la folie de l'écriture, celle qui maintient le récit en tension entre des points antipodiques et cependant isotopiques, l'effondrement, ce qui lui précède, l'accompagne, et lui succède. Dans Castle, la domiciliation d'élection sur la lune, hors de portée des Demon Lovers et des cerbères asilaires, commence dans la maison d'herbes que partagent Merricat et son double félin, Jonas, héritier d'une tradition immémoriale :

> Near the creek, well hidden, was one of my hiding-places, which I had made carefully and used often. […] I liked to be inside with Jonas and know I could never be found. I used leaves and branches for a bed, and Constance had given me a blanket. The tree around and overhead were so thick that it was always dry inside and on Sunday morning I lay there with Jonas, listening to his stories. All cat stories start with the statement : «My mother, who was the first cat, told me this,» and I lay with my head close to Jonas and listened. (Castle 471)

Les échos littéraires sont multiples[69], qui rappellent tour à tour Whitman et Faulkner, mais aussi Defoe, et bien avant eux, les commencements, les récits fondateurs, les

[69] L'aïeule grandiose de Jonas le chat, Mère de tous les contes, de tous les récits, est la parente littéraire d'un autre narrateur fabuleux, Cockadoodledoo, chantre parmi les chantres dans la nouvelle d'Isaac Bashevis Singer : «I am a great-grandson of the rooster who perched on King Solomon's chair

épopées primales. La magie des alchimies transformatrices déjà abordée dans l'extrait donné un peu plus haut, la sauvegarde au sein de la terre qui permet à la verroterie de devenir des joyaux, les dragons surgissant des dents de lait, est le principe poétique princeps. On retrouve les feuilles d'herbe de Whitman, leur langue végétale, mais aussi la forteresse secrète de Robinson Crusoé, pivot de la survie du naufragé et du récit qu'il en tirera. La position couchée au sein de la maison d'herbes est propice à la complicité narrative : la gémellité avec Jonas, magnifiée dans un refuge utérin propice aux naissances prodigieuses, est fertile à double titre, car elle enfante le récit, qui à son tour en écrit les suites non moins fabuleuses. Dans une œuvre où le principe maternel s'incarne dans des personnages mortifères, secrétaires de l'infernal comme Hill House, l'attribution d'une telle générosité universelle, transspécifique, à la puissance créatrice est remarquable. La vigueur imaginative au travail provient de la joie sans cesse renouvelée avec la répétition, le recommencement de l'histoire, la même, racontée dans l'infini de ses versions : ni le conteur ni son destinataire ne peuvent se lasser d'un tel exercice. Dans Road, le meurtre de la petite Caroline Desmond se transforme pour la jeune fille arriérée, Beverley, en une narration fascinante que sa sœur doit réitérer ad libitum : « 'Tell it again,' [she] begged, scarcely breathing with excitement, 'Frederica, tell it again'. » (Road 191)

Dans le contexte du roman, le fait que le récit se termine dans le sang importe d'autant plus que l'innocence est en effet condamnée, et que la violence gratuite décrite pour le plus grand plaisir d'une faible d'esprit doit prendre des accents pédagogiques. Jackson inverse littéralement les termes du « bruit et [de] la fureur » que Faulkner, en donnant la parole à Benjy, emprunte à Shakespeare[70], car Road place le personnage de l'idiote en position d'auditeur, non plus de locuteur.

---

and I know languages […] On my mother's side I have blood of the Ancient Prophetic Woodcock […] There exists a heavenly rooster —his image is our own ; and there is a heavenly Cockadoodledoo. The Rooster on High crows through our windpipes, he performs the midnight services through us, gets up with us for prayers when the morning stars sing together. You people pore over the Cabala and rack your brains. But for us the Cabala is in the marrow of our bones. What is Cockadoodledoo? A magical name. »
Isaac Bashevis Singer, The Séance and Other Stories (1970), rpt. Penguin Books, 1974, p. 78-79.
La mère de Jonas, origine et source de tous les récits, est par symbiose celle de Merricat, la jeune fille humaine et féline, soeur jumelle, double de Jonas le chat doué de paroles, et capable de chanter à l'unisson avec ses ancêtres.

[70] « Life's but a walking shadow ; a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage,/ And then is heard no more : it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing.
William Shakespeare, Macbeth, op. cit., p. 154.

Beverley, vouée à perpétuité à une forme d'enfance, partage avec ses semblables le goût pour l'imparfait du conte, « si bien à [ce temps] que cela n'a jamais disparu tout en ne s'étant jamais achevé, » pour citer Jean Bellemin-Noël[71]. Pour le psychanalyste, la formule magique du « Il était une fois » « ne perd sous aucun prétexte sa majuscule initiale où se marque l'absolu du commencement », cet « emblème du caractère historié de notre psyché [est] un décor ornemental avec personnages, et l'inscription de notre existence dans une histoire qui la déborde, qui l'enferme dans un cercle ouvert aux deux bouts, celui de l'avant, celui de l'après[72]».

Raconter, être l'objet d'un conte, son destinataire, écrire, être écrit, est à voir comme une série d'exercices de ventriloquie, volontaire ou non, auxquels se prêtent des personnages soucieux de bâtir leur demeure d'écriture. Il s'agit non seulement de discerner les identités fluctuantes des auteurs, mais aussi de circonscrire les lieux d'où surgit l'écriture, et de suivre Jackson le long des chemins de traverse qu'elle propose. Merricat et Jonas, le chantre animal (Castle 471), sont tour à tour lecteurs et secrétaires d'un monde dont ils réinventent des lois inscrites sur des feuilles dont ils se vêtissent ; entre le chat et sa maîtresse, les peaux sont interchangeables, les parchemins ceux d'une nature transfigurée, maison hospitalière hors de portée de la réalité :

> « I shall wear a suit of leaves. At once. With acorns for buttons. […] I shall have a lining of moss, for cold winter days, and a hat made of bird feathers. »
> « That may be all very well for the moon, Miss Foolishness. On the moon you may wear a suit of fur like Jonas, for all of me. » (Castle 448)

La psychose paranoïaque de Merricat est sans doute responsable de bien des excès d'interprétation, mais il lui faut contrer les complots ourdis par un entourage hostile, nécessité faisant loi d'écriture, ou de réécriture du livre de comptes paternel. Les dettes que consignait le père assassiné dans son carnet secret se voient ainsi converties en véritable conte, manière unique de régler, si l'on peut dire, des comptes incommensurables.

William Faulkner, The Sound and the Fury (1931), London, Chatto & Windus, rpt Penguin Modern Classics, 1965.

[71] Jean Bellemin-Noël, Les contes et leurs fantasmes, Paris, P. U. F., 1983, p. 12.

[72] Ibid., p. 12.

Par ailleurs, la notion d'auteur telle que l'identifie Foucault dans *L'Ordre du* discours, comme essentielle dans le discours littéraire, se voit remise en cause par les narrateurs fous dans l'œuvre de Jackson, à la fois candides et dissimulés, naïfs et extraordinairement artificieux. Au Moyen-âge, « l'index de vérité [73]», selon Foucault, était intimement lié à l'auteur, la caution de ce dernier indispensable à toute évaluation du « discours scientifique », avant d'en disparaître peu à peu et gagner le domaine littéraire[74] » :

> En revanche, dans l'ordre du discours littéraire, et à partir [du XVII^e^ siècle], la fonction de l'auteur n'a pas cessé de se renforcer : tous ces récits, tous ces poèmes, tous ces drames ou comédies qu'on laissait circuler au Moyen-âge dans un anonymat au moins relatif, voilà que, maintenant, on leur demande (et on exige d'eux qu'ils disent) d'où ils viennent, qui les a écrits ; on demande que l'auteur rende compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom […] [75]

Pour Elizabeth Richmond, Merricat Blackwood, Angela Motorman, il s'agit bien de signer, parfois de contresigner leurs écrits, mais dans la dislocation de leur nom.
À la manière de Merricat, écrivain singulier, les personnages de Straus le boucher dans Sundial et d'Angela Motorman dans « Along », le fragment de roman laissé inachevé à la mort de Jackson, proposent à leur façon une vision du travail d'écriture. La maison Stuart, scène d'un crime indescriptible et pourtant décrit sans fin, est un musée des horreurs dont les villageois tirent de multiples bénéfices, pécuniaires, mais aussi intellectuels, car c'est un puits sans fond de plaisir narratif, renouvelable à volonté grâce au spectre de la survivante du massacre : « […] Harriet Stuart was their enshrined murderess. » (Sundial 78), invite aussi à produire des effets comiques. Les italiques de l'onomatopée signifiant les coups de marteau administrés aux parents et aux deux garçons soulignent l'excitation sadique des divers narrateurs, qui accompagnent peut-être l'explosion syllabique (« Wham » Sundial 79 Italiques originales) d'une gestuelle non moins théâtrale, ainsi que l'énergie propre à l'art de conter, joie de l'excès et de la surenchère, répétition et invention. La sanglante saga

[73] Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 29.
[74] Ibid., p. 29.
[75] Ibid., p. 29-30.

des Stuart est une source d'inspiration créatrice que Straus[76], fils du boucher qui accompagna les premiers observateurs sur les lieux du crime, utilise avec génie.

> The present Mr. Straus, who owned the butcher shop, was the son of the original Mr. Straus who owned the butcher shop […] the present Mr. Straus had heard the Harriet Stuart so often from his father he could repeat it, now, without hesitation, when people came by the shop and asked him; he knew perfectly well where the blood had been spilled and how Mrs. Stuart had made it hallway to the door before the hammer caught up with her, and he could recreate, with telling effect, the look in the dead eyes of Mr. Stuart, gazing with horror upon his murderer […] (Sundial 81)

L'effet narratif est d'autant plus parlant qu'il est riche en sensations morbides, et le talent évoqué, transmis d'un père témoin à un fils gardien du récit originel, est à mettre au niveau d'une autre forme de maîtrise artistique, qui est l'art de la boucherie. À la mièvrerie amusante du détail horrifique des deux frères enlacés dans la mort[77] (« […] his pathetic recital of how the two young boys were found in one another's arms was very apt to move his hearers to tears. » Sundial 81) correspond l'application extrême que met Straus à découper la viande :

> « Now the proper carving of meat is an art, » Mr. Straus said heavily. «It takes the love of flesh. I've seen a man carve a roast of beef as though he hated every inch of it, and you can't tell me that meat is fair eating […] If you see a man take up a piece of meat with care and fondness like he was lifting a baby, now, that man can carve meat. » (Sundial 215 Italiques originales)

Entre le boucher et la chair qu'il dépèce, l'artiste et son matériau, l'intimité se fonde sur une dépendance mutuelle totale. Jackson prend un malin plaisir à placer sur un même plan le savoir-faire du conteur, capable de faire pleurer son auditoire à l'évocation d'enfants assassinés, et de celui pour qui la viande se traite avec la tendresse due à un bébé. Dans les deux cas, la manipulation est génératrice de

---

[76] Un biographème s'impose, qui souligne l'espièglerie de Jackson. Straus est en effet le nom d'un des associés d'une célèbre maison d'édition, Farrrar, Straus & Giroux, que l'écrivain quitte peu de temps avant Sundial, à la suite d'un différend.

[77] La sentimentalité exagérée de ce détail doit être remise dans le contexte d'un roman où tout est placé sous le signe de la démesure et de la caricature. Sundial, plus encore que Road, tourne en dérision les valeurs prônées par une société en réalité encline à la corruption morale ; le bastion principal de la civilisation que sont la famille et son cercle élargi sont des lieux de sauvagerie pure.

bonheur littéraire, également partagée par le narrateur et son lecteur, en dépit des fautes de goût commises de part et d'autre, comme les exagérations de nature sadiques, les effets macabres, et la sensiblerie.

L'ivresse générale lors du dernier banquet et la farandole à laquelle se livre l'ensemble des hôtes, aussi bien ceux promis à une destinée surhumaine que les manants et les ignorants du village, bientôt renvoyés chez eux, sont la conclusion logique d'un exercice littéraire dont les narrateurs et les personnages, sans exception aucune, sont fous. La soirée d'adieu est une orgie (Sundial 201) de récits inventés, où il n'est question que de rapts et de derniers outrages, un fatras rocambolesque comme l'indique le pseudonyme du prétendu capitaine Scarabombardon, entre la sarabande, et le bombardement de bizarreries faussement effrayantes :

> Under the colored lights they moved in a great circle, leaping, howling, hurling glasses, embracing. Essex slipped down into the darkness of the crowd and joined hands with Gloria; silently they followed the pulls of other hands against theirs, turning in great unending circles. (Sundial 223)

La chorégraphie des danseurs ivres est celle d'un récit soumis à la double assignation de l'infini et de la limite, celui d'un cercle qui menace de se refermer sur lui-même, à la manière de la folie narrative des Halloran qui prétend ouvrir les portes à un avenir légendaire tout en interdisant le moindre lendemain. Passé, présent et futur sont des temps qui se conjuguent selon le bon vouloir des narrateurs, car bien que les horreurs contées par Essex soient cousues de fil blanc, elles sont aussi partie intégrante d'un plaisir romanesque dont Jackson n'entend priver quiconque. Dans Castle, l'oncle Julian laisse libre cours à ses caprices de biographe officiel de la famille Blackwood ; sa mémoire défaillante n'est que le prétexte dont il se sert afin de narrer à sa façon les événements affreux de l'empoisonnement collectif et du procès de Constance. Les effets calculés, les coquetteries de narrateur, les distorsions comme les interrogations laissées sans réponses, sont sous sa plume la preuve d'une liberté qui n'est pas uniquement celle d'un esprit retombé en enfance. Essex et Julian sont, chacun à sa manière, des écrivains exemplaires, qui ne se soucient en rien de la vraisemblance.

L'oncle Julian présente un cas particulièrement intéressant de témoin-scripteur, loquace, enthousiaste, et parfois enclin à manifester des doutes troublants quant à la véracité des faits qu'il souhaite rapporter. Lors de l'unique visite de courtoise décrite

dans Castle, Julian profite de la cérémonie du thé pour se livrer devant Helen Clarke et Mrs. Wright à la reconstitution minutieuse du repas fatidique ; le passé, si malsain soit-il, est une extraordinaire source littéraire :

> « In some ways, » Uncle Julian sailed on, « a piece of extraordinarily good fortune for me. I am the survivor of the most sensational poisoning case of the century. I have all the newspaper clippings; I knew the victims, the accused, intimately, as only a relative living in the very could know them. I have exhaustive notes on all that happened. I have never been well since. (Castle 428)

La juxtaposition entre l'abondance des notes et la mauvaise santé n'est pas un hasard, comme si le témoin, dans son zèle accumulateur, puisait dans son être l'énergie nécessaire à la collection, à ce travail de réminiscence que l'anglais appelle si bien « recollection ». Ainsi, sa mémoire, et probablement sa raison, sont grevées, et ne sont plus que des fantômes d'instances garantes rendues non fiables : « Didn't it really happen ? » he asked after a minute, fingers at his mouth. » (Castle 428) L'assise que lui fournissent ses archives est sans cesse déstabilisée, et il n'est pas indifférent que le mémorialiste des Blackwood soit un infirme, tantôt alité, tantôt promené dans une chaise roulante. La nourriture et l'écriture, les deux axes autour desquelles sa vie s'articule, ne font parfois plus qu'un, lorsque sa santé l'autorise : « [and he would sit at his old desk in the corner, spilling crumbs among his notes, studying his papers while he ate ». (Castle 438) Les miettes qu'il disperse de la sorte sont aussi les notes qu'il laisse à une postérité douteuse, un critique tenté d'écrire sa propre version de la tragédie des Blackwood.

Parce que les catégories temporelles se confondent dans son esprit affaibli, l'Oncle Julian ravaude sa trame narrative au hasard des pensées qui l'assaillent ; il lui faut consigner les faits immédiatement, de peur qu'ils lui échappent : « [Your father[78]]'s a busy man […] Bring me pencil, my dear ; I want to make a note of that. He's a very busy man. » (Castle 438) À d'autres moments, il égrène ses souvenirs pour retracer minutieusement le cours des événements funestes, sans commettre la

[78] John Blackwood, mort six ans auparavant, n'en est pas moins (omni)présent. Les moments d'écriture de l'Oncle Julian sont de véritables lieux de revenance. Les morts incarnent à la fois un entre-deux et une conjonction entre des états et des blocs temporels irréconciliables. En dépit de sa confusion mentale, ou peut-être grâce à elle, Julian transcrit dans ses propos comme dans ses mémoires le discours d'un impossible séjour. En cela, il est le co-auteur de Castle.

moindre erreur ; le récit oral qu'il fait est la version des notes qu'il doit achever à tout prix, dans sa course contre la mort.

> I cannot afford the time, my dear. I have a thousand details to remember and note down, and not a minute to waste. I would hate to lose any small thing from their last day; my book must be complete. I think, on the whole, it was a pleasant day for all of them, and of course it is much better that they never supposed it was to be their last. (Castle 467)

L'arrivée de Charles occasionne des souffrances d'un genre littéraire, le Demon Lover des sœurs Blackwood constituant pour leur oncle une source de contrariétés narratives. Pour commencer, Charles refuse de fournir les renseignements dont Julian a besoin pour compléter son chapitre dix-sept, consacré à l'attitude de ses parents pendant le procès de Constance, et le place non seulement dans l'obligation future de broder (« I shall be forced to invent, to fictionalise, to imagine. » (Castle 458) mais aussi dans le doute, que seule l'écriture peut dissiper. L'oncle Julian utilise toutes les formes interrogatives à sa disposition (de « Didn't it really happen ? » Castle 428, à « It did happen ? » Castle 458) mais, à l'instar de Merricat, ne peut contrer les effets néfastes de la présence de l'intrus : « He makes Uncle Julian sicker ». (Castle 469) Le château à préserver est aussi celui de l'écriture, qu'il s'agisse du livre, encore en état de fragments disparates, de Julian, ou de celui de Merricat, rédigé en quelque asile intérieur.

Le récit de Constance reste secret, indicible, c'est un roman qu'elle rédige à l'abri des regards, sa romance possible avec Charles, un « presque » par trop perceptible pour Merricat, un texte dont elle doit devenir l'auteur à part entière.

La dernière confrontation entre l'Oncle Julian et Charles a lieu, point final extravagant, comme il se doit, du récit chaotique qu'élabore le vieil infirme, pris dans les plis du temps.

> « Look […] I am not going to touch your silly papers […]
> « Please be extremely quiet now. »
> « Not until I have finished with your niece Mary Katherine. »
> « My niece Mary Katherine has been a long time dead, young man. She did not survive the loss of her family; I supposed you knew that. »
> « What? » Charles turned furiously to Constance.

> « My niece Mary Katherine died in an orphanage, of neglect, during her sister's trial for murder. But she is of very little consequence for my book, so we will have done with her. »
> « She is sitting right here. » Charles waved his hands, and his face was red. (Castle 508)

Les deux versions de la réalité entremêlées dans ce passage fonctionnent comme un avertissement adressé au lecteur, prié de ne se plus se fier à aucun narrateur. Le Demon Lover, le visage rouge de colère, ne croit que ce qu'il voit, tandis que le fabulateur n'a foi qu'en ce qui peut nourrir son livre. La narratrice de Castle, Merricat, fabrique le piège littéraire dont elle a besoin pour son récit post-apocalyptique, le conte de fées de l'indestructible château où il lui est possible de vivre éternellement avec Constance, soit morte pendant l'incendie, ou gagnée à la cause des ennemis et complice de la consignation tant redoutée à l'asile psychiatrique.

> I knew my way in the darkness or in the light. I thought once good it was I had straightened my hiding-place[79] and freshened it, so it would be pleasant for Constance. I would cover it with leaves, like children in a story, and keep her safe and warm. Perhaps I would sing to her or tell her stories ; I would bring her bright fruits and berries and water in a leaf cup. Someday we would go to the moon. (Castle 523)

La maison secrète abrite et nourrit. Faite des feuilles qui sont aussi récipients pour l'eau bénéfique, elle est le lieu où les chansons, les histoires s'enracinent dans une cosmogonie peuplée de chats et d'enfants. C'est au bord du ruisseau, au fond du jardin, que Merricat enterre le crayon doré de l'Oncle Julian, le malheureux mort (« helplessly dead » Castle 515), afin que l'eau célèbre son nom à tout jamais[80].

Le roman gothique, riche en figures de pères ou amants oppresseurs, offre à Jackson un terrain fertile pour jouer avec les identités auctoriales. Dans Haunting, nombreuses sont les rivalités axées autour de l'écriture : entre Hugh Crain, propriétaire initial de Hill House et, dans une certaine mesure, son architecte, Montague, docteur en anthropologie, son épouse médium, et « Planchette », la planche Ouija dont elle se sert pour entrer en contact avec les morts, sans compter le

---

[79] Celle-là même où Merricat se réfugie avec Jonas et écoute ses récits mythiques.
[80] […] but when the ground was soft Constance planted a yellow rosebush at Uncle Julian's spot on the lawn, and one night I went down to the creek and buried Uncle Julian's initialled gold pencil by the water, so the creek would always speak his name. (Castle 523)

narrateur anonyme. Les instances masculines se réclament héritiers d'une tradition qu'ils n'honorent qu'en surface, qu'il s'agisse d' hommes de lettres comme Wright[81], de critiques et de professeurs de littérature comme Arnold Waite dans Hangsaman, également père épistolier dont la correspondance avec sa fille Natalie contient des notes de bas de page, de prophètes de malheur comme Michael Halloran (Sundial) ou Hugh Crain (Haunting), auteur d'un manuscrit signé de son propre sang, ou bien encore de Montague, non-écrivain par excellence, car la mort d'Eleanor met un point final à ses rêves de gloire scientifique. Son traité sur la parapsychologie et les maisons hantées ne verra jamais le jour.

Les autorités féminines dans le domaine de l'écriture et du déchiffrement ne sont pas moins ambiguës, ou ambivalentes, mais plus radicales.

2. Les pères d'écriture

Pour Stephen Dedalus, aux prises avec les notions théologiques de l'engendrement, la paternité est sujette à caution : « Paternity may be a legal fiction[82]«. Le doute que jette ainsi un des personnages de Joyce sur l'authenticité du lien filial entre père et fils contamine tout le champ littéraire, et l'identité de l'auteur. On peut comparer ce travail de détection au processus de déchiffrement des réécritures successives, des palimpsestes donnés à lire dans l'œuvre de Jackson.

Pour l'enquêteur, une scène de crime est semblable à une page couverte de signes dont il lui faut comprendre l'ordre d'inscription ainsi que les sens ; l'absence de certains indices constitue une preuve inversée à verser au dossier. En établissant un lien explicite entre Hangsaman, le premier de ses romans où la fragmentation

[81] De même qu'Arnold Waite, le professeur et le critique, Wright se prend, ou se méprend, pour un homme de lettres. Waite joue pour Nathalie le rôle de père en littérature, une paternité redoublée par une relation épistolaire caractérisée par des notes de bas de page.

[82] «Fatherhood, in the sense of conscious begetting, is unknown to man. It is a mystical estate, an apostolic succession, from only begetter to only begotten. On that mystery and not on the madonna which the cunning Italian intellect flung to the mob of Europe the church is founded and founded irremovably because founded, like the world, macro- and micro-cosm, upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood. Amor matris, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life. Paternity may be a legal fiction. Who is the father of any son that any son should love him or he any son?"
Joyce, Ulysses, op. cit., p. 207,

psychique joue le rôle principal, et The Body in the Library d'Agatha Christie[83], Jackson place au premier plan le travail de détection psychique qu'elle cède ensuite à d'autres instances. Avant même que la scène de séduction ait lieu dans l'espace-temps enclavé dans l'épisode de la garden-party en tout début de roman, Natalie est déjà hantée par des voix intérieures :

> Natalie, fascinated, was listening to the secret voice which followed her. It was the police detective and he spoke sharply, incisively, through the gentle movement of her mother's voice; «How,» he asked pointedly, «Miss Waite, how do you account for the gap in time between your visit to the rose garden and your discovery of the body?» (Hangsaman 279)

L'interrogatoire serré auquel l'officier de police imaginaire soumet la jeune fille prend des accents de plus en plus angoissants au fur et à mesure qu'approche le moment fatidique de l'événement, fantasmatique ou réel, où il y aura peut-être un délit, ainsi qu'un corps sur lequel ce dernier aura été perpétré. Jackson utilise un des clichés les plus éculés de la littérature policière, le cadavre dans la bibliothèque, afin d'en exploiter les aspects les moins convenus.

Dans le roman d'Agatha Christie, Miss Marple prête main-forte à la police dans le cadre de son enquête sur le corps d'une inconnue légèrement vêtue découvert dans la bibliothèque des Bantry, de respectables propriétaires terriens. L'incongruité de la présence étrangère, dans tous les sens du terme, car les Bantry ne sauraient être soupçonnés d'inconvenance sociale en invitant chez eux une personne de rang social inférieur, et encore moins de meurtres, est due dans Hangsaman à l'antériorité de l'enquête par rapport au crime. Le corps de Natalie, sa personne, constitue un lieu d'investigation et un être composite, à la fois agent et cible, sujet et objet. L'entité tricéphale que forment Arnold Waite, le père professeur de littérature et critique, le détective, et l'inconnu de la garden-party, ne paraît jouer à tour de rôle que pour smieux brouiller les pistes. L'entretien entre Natalie et Waite se déroule dans le bureau de ce dernier, enclave psychospatiale elle-même située en d'autres lieux, points de rencontre entre des mondes temporels et fantasmatiques où se jouent des scènes traumatiques sans cesse réécrites. Les apartés imaginaires avec le policier

[83] Agatha Christie, The Body in the Library, London, Wyman Collins Sons & Co, Ltd., 1942, rpt Pan Books Ltd, 1959.

ponctuent la rencontre entre la jeune fille et son père, qui est aussi son professeur ; l'examen du carnet dans lequel Natalie a rédigé son devoir est concomitamment d'ordre littéraire et criminel[84], les personnages et les situations déployées à l'infini. Avant même de mettre le pied dans le bureau paternel, Natalie se trouve déjà prise au piège du témoignage compromettant d'une gouvernante imaginaire. La disparité entre les versions, élément classique du roman policier, ne révèle des failles temporelles que même le, pire danger ne peut contraindre Natalie à combler :

> A lonely little shiver went down Natalie's back. « I may be in danger every moment of my life, » she told the detective, «but I am strong within myself. »
> […]
> « The housekeeper, » the detective said, dropping his voice into a vicious, slapping murmur. « She has testified – under oath, mind you, Miss Waite, under oath – that she saw you enter the house fully fifteen minutes before your screams summoned the household to the study where you stood over the body of your murdered lover. Well, Miss Waite, well ? » (Hangsaman, 283-284)

L'enquête policière anticipe les questions d'Arnold Waite, la lecture attentive de l'essai donné comme devoir, ainsi que les agissements littéralement obscènes, vagues et confus, du mystérieux invité à la garden-party, et rédige en parallèle un texte essentiel, à lire dans les plis du temps psychique.

Sur la carte psychique de Natalie, le bureau de Waite fonctionne comme lieu d'autorité doublé d'une scène de crime à première vue dénuée d'ambiguïté, et cependant impossible à déchiffrer :

> He read again, and Natalie looked around the study ; the corpse would be over there, of course, between the book-case with the books on demonology and the window, which had heavy drapes that could be pulled to hide any nefarious work. She would be found at the desk, not five feet away from the corpse, leaning one hand on the corner to support herself, her

[84] Philippe Artières établit une corrélation entre l'examen de l'écrit et l'investigation criminelle : « L'écrit est […] une trace, tel un hiéroglyphe qu'il convient de regarder, d'analyser et de décoder. Sans doute, ce premier aspect de l'écriture valorisée, l'écrit comme discours dévoilant l'alphabet d'un monde mystérieux, n'est pas étranger à l'enquête policière. De même que le cadavre sur lequel le médecin-légiste lit les circonstances de la mort, mais aussi l'âge de la victime, son sexe, son histoire pathologique, l'écrit laissé par l'absent est constitué en corps-texte ».
Clinique de l'écriture. Une histoire du regard medical sur l'écriture (1998), Paris, Editions La Découverte, 2013, p. 28. Dorénavant *Clinique de l'écriture*.

> face white and distorted with screaming. She would be unable to account for the blood on her hands, on the front of her dress, on her shoes, the blood soaking through the carpet at her feet, the blood under her hand on the desk, leaving a smeared mark on the papers there. (Hangsaman 288)

L'hallucination met en scène une situation classique du roman d'investigation, où l'héroïne, coupable ou innocente dans les rets d'une machination diabolique, comme pétrifiée par les preuves qui, accumulées autour d'elle, la condamnent sans autre forme de procès. Que le crime commis soit une manière de riposte contre un autre, encore à venir lors de la garden-party, ou déjà perpétré dans un passé toujours sous-jacent, importe peu dans l'organisation psychique : la vision donne à voir une abondance de sang invisible autrement. L'enquête commence avant la découverte du cadavre ensanglanté, avec l'apparition de la « voix secrète » du policier (Hangsaman 279), bien avant l'entrevue entre le père et la fille dans la bibliothèque. Le policier manifeste rapidement une impatience placée sous le sceau d'une autorité invincible : « Do you think you alone can stand against the force of the police, the might and weight of duly constituted authority ? » (Hangsaman 283) L'homophonie entre le nom commun « weight » et le nom paternel « Waite » est soulignée par la corpulence du personnage (« the leather chair still held the mark of Mr. Waite's ample bottom » Hangsaman 287), son physique imposant et son usage de l'espace qu'il s'est alloué pour ses activités littéraires :

> The room was used, perhaps worn, and had nothing of abandon about it ; it was relaxed, as though nothing now could surprise it, once Mr. Waite had given into it the care of his own alarming self. (Hangsaman 287)

Il convient sans doute de rendre explicite le lien entre la bibliothèque et la jeune fille, toutes deux soumises à l'autorité d'un propriétaire-père, dont le corps est métamorphosé dans les fantasmes de Natalie en une pièce à conviction immense, et ambiguë, car loin d'être l'objet du crime véridique, il en est la cause. Le texte n'établit rien de façon indubitable, et Waite n'est jamais dépeint sous les traits d'un père abusif au sens le plus criminel du terme. Toutefois, la « souillure » laissée sur le bureau (« the blood under her hand, leaving a smeared mark on the papers there » Hangsaman 288), et l'empreinte que le céans paternel creuse dans le cuir du fauteuil sont mentionnées dans un contexte de passage au crible du style littéraire de Natalie,

moment troublant où la lecture de Waite s'accomplit non seulement par le regard, mais aussi par le toucher des pages qu'il tourne entre ses doigts, action anodine si ce n'étaient pour certains détails.

> Her father was bitter about people who moistened their thumbs as they read, and used such vulgarity as a symbol for much of the reading public, but he was probably unaware that as he turned the pages of Natalie's notebook he wet his lips slightly with his tongue, although he kept his fingers away from his mouth as he did. (Hangsaman 286)

Tel un animal, Waite se lèche les babines, au sens propre comme au figuré, car il goûte la prose de sa fille, en apprécie ou en désapprouve la teneur, mettant en balance le bon (« This is good […] » Hangsaman 288) et le mauvais, comme un choix d'adjectif (« Not handsome, Natalie. That I absolutely disclaim. » Hangsaman 289) Il convient d'ailleurs de souligner que la remarque à propos de l'adjectif qu'il juge malencontreux survient à la suite de la scène imaginaire et sanglante citée plus haut. De plus, le crime stylistique commenté dans cet entretien concerne une description que Natalie a faite de son père, en l'occurrence objet et critique littéraire tout ensemble. Son portrait, affirme Waite, bien qu'à première vue insuffisamment ancré dans la réalité, est cependant lesté comme il se doit : « Under any other circumstances your weighting of [this little sketch] would be meaningless, but I gave you this on purpose to try you out, and you did exactly as I expected. » (Hangsaman 289) Au champ sémantique du poids et du lestage inauguré par le nom du père, la scène dans la bibliothèque ajoute des strates de lecture et de visions, des épreuves d'écriture ; Natalie réussit l'exercice littéraire imposé par Arnold Waite, malgré quelques entorses faites au style, mais elle est également l'auteur d'un roman policier dans lequel elle se donne le double rôle de la victime-meurtrière. Centre paradoxal de lumière aveuglante et de ténèbres, le nouage littéraire entre père et fille permet de resserrer un lien pourtant sécable : « — […] your letters are, believe me, a very bright center in my life. […] but my dear, please hereafter do try not to use split infinitives. » (Hangsaman 99 Italiques originales)

Impliquée fantasmatiquement dans une affaire d'assassinat, Natalie imagine aussi que la découverte de son crâne, lors de fouilles archéologiques effectuées quelques milliers d'années plus tard, pourrait faire l'objet d'une scène ironique, lointaine descendante du soliloque de Hamlet dans le cimetière. Il importe peu que

le crâne de Natalie soit attribué par erreur à celui d'un garçon, elle sera sauve : « At that time, of course, Natalie reflected with contentment, her life would be done. There would be no further fears for Natalie, no possibility of walking wrong when you were no more than a skull in strange man's hands. » (Hangsaman 301) La répétition de son prénom, acompagnée des allitérations en /f/ et en /w/, adoucit la vision mortuaire, tout en insistant comme dans une lamentation sur l'identité de la disparue.

Les trouvailles morbides et les enquêtes, imaginaires dans Hangsaman, sont bien réelles dans Road, le roman qui le précède. Le corps de Caroline Desmond existe bel et bien, il est le corpus delicti dans toute son horreur ensanglantée, réifié une seconde fois par la fascination malsaine qu'il suscite dans les esprits.

La disparition de la fillette lors de la garden-party donnée par les Ransom-Jones coïncide avec celle de Tod, sur qui se portent les pires soupçons ; la découverte du cadavre au bord du petit ruisseau limitrophe des riches propriétés foncières convoitées par les habitants de Pepper Street déclenche une chasse à l'homme, ou plutôt une chasse à l'adolescent, Tod, figure de l'indésiré et de l'indésirable depuis le début du roman. Finalement retrouvé dans sa chambre à coucher, où il a fini par se réfugier, apparemment inconscient du drame qui se déroule[85], Tod est immédiatement soumis à un interrogatoire de police en règle, dans la salle à manger familiale. Le policier chargé de l'enquête est un personnage composite, incarnation de la loi des patriarches et des juges, de l'autorité due à la science infaillible ainsi que du pouvoir absolu. Dans l'esprit de l'adolescent, il représente le pire, le dentiste susceptible de faire mal, ou le médecin qui ne veut rien entendre.

Tod oppose un silence obstiné aux questions que lui martèle l'officier de police, penché au-dessus de lui qui se trouve assis, les jambes enroulées autour des barreaux de la chaise comme pour mieux se cramponner à son mutisme :

> « All right, » the policeman said. «Let's hear all about it.»
> Tod shook his head numbly ; if he opened his mouth the man might start drilling his teeth, if he moved his arm the man might seize it and puncture him with a needle.

[85] La narration ne lève jamais le voile sur le doute qui pèse d'une part sur la culpabilité du jeune garçon, et d'autre part sur son innocence. Comme pour la Natalie Waite des scènes de crime imaginaires, les preuves livrent un message cohérent, le coupable évident ne saurait être innocent, mais elles peuvent aussi signifier le contraire.

> «Scared? The policeman said. « I'm not surprised. Just tell me what happened. » (Road 262)

Le crescendo qui déplace Tod de la position de suspect à celle de coupable ravive l'horreur ressentie en raison d'un délit commis autrefois à l'école ([…] once he had been caught copying from his book in an exam. » Road 263) ; acculé par le policier qui le somme d'avouer le meurtre (« Tell me how you killed that little girl. » Road 263), le jeune garçon a le souffle coupé. La disproportion entre les transgressions, annulée l'espace d'un instant dans la violence des affects, se trouve également dans la nature des textes et des examens en question, qu'il s'agisse des réponses subrepticement copiées par Tod le contrevenant, ou des témoignages écrits noir sur blanc sur la page que consulte l'officier de police pour les commenter à haute voix. La vivacité du souvenir d'une culpabilité passée, bien réelle, aussi intense que le silence dans lequel Tod s'enferme, déjà prisonnier (« Listen, sonny, » the policeman said, « we're going to put you in jail. » Road 263), l'impossibilité de respirer normalement (« [he] gasped » Road 263) ne prépare pas le lecteur au coup qui lui est asséné à l'annonce de la mort du garçon :

> « When you decide to tell me all about it you Let me know.» [The policeman] went out the living-room door, his big back stern and unforgiving and angry as the door closed behind him.
>
> He was gone longer than he intended, nearly an hour, but Mr. Desmond, crying now, detained him in the hall, and when he came back Tod was dead. (Road 263 Disposition typographique originale)

La confession non dite, par conséquent non écrite, impossible à étayer, est à l'image de la typographie, de l'espace blanc laissé en suspens dans le vide ; le suicide par pendaison de Tod met en scène son corps comme un horrible signe de ponctuation à voir au-dessus de toutes les tables familiales :

> He had taken a piece of clothesline from the kitchen, and his own chair to stand on, the one he sat on every night at dinner. Hanging, his body was straighter than it had ever been in life. (Road 263)

Les examens, les interrogatoires, et les reconstitutions de crimes de sang peuvent se situer dans la réalité comme dans Road, dans un espace psychique retranché comme dans Hangsaman, ou bien encore sur les scènes d'écriture, constituées de lettres au sens le plus complexe du terme, que propose Nest, roman des identités gigogne, où les exercices de lecture requièrent des talents d'expert médico-légal : « Over her sandwich in the drugstore she read [the letter] again, investigating the handwriting, and the paper, and the wording ; the most exciting thing about it was probably its lingering familiarity. » (Nest 10) Les séances de thérapie entre Wright et ses patientes se donnent à lire comme une tentative d'identification des auteurs d'une, ou de plusieurs lettres.

3. Wright et la ventriloquie écrite[86]

Écrire comme Morton Price, et non comme Freud, qu'il ne nomme pas une seule fois, mais dont il voue les multiples épigones aux gémonies, et comme Thackeray, tel est le dessein avoué de Wright :

> Thackeray says somewhere (and I had my finger on it not two days ago in Esmond, anyway) that a man's vanity is stronger than any other passion in him […] I daresay that a good writer is much the same as a good doctor ; honest, decent, self-respecting men, with no use for fads or foibles, going on trying to make our sensible best of the material we get, and all of it no better and worse than human nature, and who can quarrel with that for durable cloth ? And yet, along with Thackeray, I have my prides and my little passions, and perhaps fancying myself Author is not the least of them. (Nest 38)

La profession de foi est aussi riche en renseignements sur son auteur, jouet de ses vanités et de ses passions, que sur ses ambitions littéraires, signalées par une

[86] C'est ainsi que Wright qualifie ses prises de notes pendant ses séances d'hypnose et d'écriture automatique: « We sat ourselves down, then, Bess with the pencil in her right hand […] and a larger pad of paper provided for the purpose ; I with my notebook on the shelf below my desk, quite out of Bess ' view, since I did not put it past her to suspect me of a kind of written ventroquilism ». (Nest 183)

lettre majuscule, que le hasard alphabétique place en toute première place. Parce qu'elles sont démesurées, les aspirations du Dr. Wright fonctionnent comme un signal d'alarme.

En raison de ses deux voix narratives distinctes, Nest est un roman unique dans l'œuvre de Jackson, et le personnage de Wright doit être considéré comme essentiel à bien des égards, car son entremise permet à Jackson d'affiner ses mises en scène de l'écriture. Les dragons dont rêve Merricat, papillons inattendus nés de dents de lait-chrysalides, existent déjà dans Nest, sous les formes de Miss Jones d'abord, puis des monstres que Wright, pareil à Saint-Georges, souhaite terrasser afin de délivrer sa captive patiente. Sous les traits de Victor Wright, la figure de l'écrivain n'est pas seulement double, mais ses contradictions lui font courir le risque de l'autoannulation.

En premier lieu, Wright, prénommé Victor comme son confrère fictif Frankenstein, est persuadé d'avoir remporté une victoire écrasante. Là où le héros de Mary Shelley connaît le châtiment que lui réserve son hubris, la perte que lui cause sa propre créature, le personnage de Jackson demeure prisonnier de ses illusions grandiloquentes. La narration de Wright est maillée de façon à ce que toute distance ironique lui échappe, à l'image de la statuette nigérienne qu'il persuade Morgen de remiser au grenier afin d'en écarter le singulier pouvoir primitif, celui d'un inconscient qui ne saurait être bridé par le discours qu'il a fabriqué grâce aux fragments d'Elizabeth. Cette dernière, une fois reconstituée, rend une dernière visite au musée où elle fut secrétaire pendant quatre ans, et s'attarde devant la statue du Général Owen :

> Just outside the museum entrance was the white stone statue of General Zaccheus Owen, in whose questionable honour the museum had been erected […] and he still rested his head on his hand and his elbows on a white stone table, and he studied still in his white stone book, weary and bored and hopeless, although he might very well have turned over a page or two in all this time. He was not a proper general, she thought, to sit reading while the battle surely raged ; he had been thought to represent the conquest of brute force by intellect, and his sword, unwieldy with its great ribbons of white stone, lay idle at his feet. (Nest 271)

Incarnation minérale des faux héros du passé, ce général qui a donné son nom à la ville d'Owenstown et à son musée, censé représenter le triomphe de l'écriture sur la

guerre, est en fait réduit à la lecture éternelle d'un livre de pierre blanche, pétrifié dans l'impuissance qu'illustre son inutile épée, ridiculement ornée de rubans. Le nom d'Owen suggère la dette, préfiguré par le prénom plutôt rare de Zaccheus[87], le riche collecteur d'impôts au service des Romains, chez qui le Christ demanda à être hébergé à Jéricho. Dans sa perfection illisible et inutile, l'écriture marmoréenne signalée par le livre dont le général ne peut lever les yeux que subrepticement, à l'invitation d'Elizabeth venue dire adieu à son moi révolu, relief glaciaire venu du fond des temps, rappelle Wright et son style qui vise l'éternité des belles-lettres.

> [The museum] looks well, she thought, it hasn't changed since I left ; how pleasant, she thought, to come calling on the scenes of one's past, and find the past of all the ages there too ; how can I tell that the girl who used to come here and call herself me was not just a remnant of a stone age culture – no, a glacial deposit?» (Nest 271)

Le dédoublement des modes scripturaires peut également être perçu dans la fossilisation psychique d'Elizabeth (« a glacial deposit » Nest 271) et la statue d'Owen, représentation minérale d'une autre forme de calcification, ainsi qu'un double du Dr. Wright. De même, le guerrier perdu dans sa lecture, dont la vaillance n'est sans doute pas si glorieuse, son épée inutilisée gisant à ses pieds, n'ose regarder Elizabeth (Pygmalion inversé, la jeune femme accorde la vie à une créature inanimée) ne manque d'évoquer une autre sculpture : « If you belonged to Aunt Morgen, Doctor Wright would put you in the attic. » (Nest 271)

Le compagnonnage ainsi envisagé dans l'exil au grenier mettrait côte à côte comme la statuette importune et le piteux général, le premier un ennemi farouche et indomptable, symbole de ce que Morgen Jones affiche de plus scandaleux dans le décor de sa demeure et laisse deviner de sa propre personne excentrique[88], le second, allégorie trompeuse du triomphe du verbe. De même que le mot désignant l'arme de guerre, « sword », contient un « w » muet, la prononciation du nom de Wright

---

[87] En français, Zacchée. Evangile selon Luc, 19 : 1-10.

[88] Pour mémoire, Wright imagine que Morgen a servi de modèle au sculpteur, en un aparté compliqué de parenthèses et d'incises aussi méandreuses que révélatrices :
[…] — in the front hall Miss Jones had settled a lifesize (I presume that it was lifesize) figure of black wood, unclad, and exhibiting much the same random unbeautiful physique as Miss Jones (and I have caught myself forcibly withdrawing my mind from the irresistible sense that it may very well have been a representation of Miss Jones ; in that case it would have been ony just barely lifesize, but I have no grounds whatever for this supposition which, as I say, I have steadfastly refused to entertain ; for one thing, the statue had no hair and Miss Jones had.) Nest 193

escamote la lettre que l'on peut lire comme un « double you » initial, mais son orthographe conserve, comme fossilisé, le mot « word ». Au nombre des substantifs fantômes retrouvés grâce à l'ablation d'une lettre-écran, on peut rajouter « word », le domaine de prédilection du verbeux Wright. Nest interroge l'énigme de l'auteur, de l'instance qui croit, à tort ou à raison être le maître des mots. La question des mots et des sens à leur attribuer, ainsi que le rappelle Humpty Dumpty dans Through the Looking-Glass[89], est avant tout une question de maîtrise :

> « When I use a word, » Humpty Dumpty said in a scornful tone, «it means just what I choose it to mean — neither more or less. […] The question is […] which is to be master — that's all. » [90]

Le pouvoir de l'écrivain Wright se voit amoindri, sa lettre majuscule, comme l'épée du général, superfétatoire, et, parce qu'il n'en a nullement conscience, sa dualité comme sa duplicité n'en deviennent que plus visibles, car il écrit faux comme l'on chante faux. Victor Wright s'arroge la place de conquérant[91], à la manière du montreur de marionnettes. R3, aussi baptisée Betsy, lui oppose d'abord une résistance qui l'irrite au plus point, mais sa puérilité et son espièglerie en font bientôt une alliée contre une ennemie plus redoutable, R4 ou Bess l'arrogante et avare héritière. Lorsque cette dernière manifeste des désirs d'indépendance, et menace de se passer des services de Wright qu'elle trouve aussi indiscrets qu'onéreux, il rétorque à la façon d'un auteur mécontent d'un personnage excessivement rebelle :

> « My dear young lady […] I assure you that this kind of childish insolence will gain you nothing save further misery […] consider that it is only through my misguided sufferance that you continue to exist at all […] If I relinquish you –and I am going to ; I tell you now, Miss Bess […]You are at best, young lady, only a slight, only a poor and partial creature, and for all your fine words, you will not stay long […] I promise you, here and now, with the knowledge of you I

---

[89] Lewis Carroll, Through the Looking-Glass, (1872), in Alice in Wonderland and Through the Looking Glass, Harmondsworth, Middlesex, England, Puffin Books, Penguin Books Ltd., 1946, 1958, rpt. 1976.
[90] Carroll, Through the Looking Glass, op.cit., p. 274.
[91] Privé de la lettre « r », « Wight » signifie créature. Le sens archaïque de l'adjectif est « valiant », « stalwart ». L'étymologie du mot en Moyen Anglais le rapproche du scandinave vigr : « skilled in fighting […] akin to Old English wigan, « to fight ». Par extention, « wight » est associé au substantif « victor », le prénom du Dr. Wright.

> have, cease, absolutely and finally and without possibility of petition, cease, I tell you, unalterable cease to exist!» (Nest 209-210)

Le caractère cocasse de la scène est renforcé par les commentaires que Wright ajoute à ce qu'il appelle à juste titre sa diatribe, car après avoir décrit sa sortie en trombe de la maison de Miss Jones, et avoué avoir été attrapé au passage par la statuette africaine (« […] — and the black figure in the hall caught my coat sleeve as I passed. » Nest 759), il se livre à des considérations stylistiques.

> Surely — I can see it now a very substantial and well-rounded diatribe for a doctor dedicated to quiet and stealth ; I confess to a little adjusting at this distance — surely no one, possessed of such an opportunity for such a fine speech, could resist altering a period here and there —but in truth I was very angry, angrier than I believe I have ever been before, and rendered reckless besides. (Nest 210)

Les égides que choisit Wright sont significatives, car elles indiquent en creux ce qui oppose le texte et l'écriture ; en effet, ce qu'il offre à lire est grevé d'inquiétude, et le caractère secret qu'il souhaite prêter à son œuvre est de toute façon démenti par la vanité de son propos démesuré, qui est de demeurer dans les annales scientifiques l'égal de Price — et de Freud.

Bien que sujette à comédie, l'entremise du médecin-écrivain n'en est pas moins l'occasion pour Jackson de sonder davantage les mécanismes d'escamotage et de révélations, parfois inconscients, au sein de toute œuvre. L'aveu de réécriture (« adjusting », « altering ») prend des accents de plaidoirie, l'autojustification cherche un étai dans l'universel (« surely no one […] could resist altering a period here and there […]), et l'auteur, l'approbation du lecteur. Ainsi, Wright, censé ne se soucier que de science, dont il serait un des intrépides pionniers, dévoile son identité de secrétaire des diverses élucubrations de sa patiente, de ventriloque d'une espèce pour le moins étrange (« I did not put it past [Bess] to suspect me of a kind of written ventriloquism » Nest 183), mais aussi de falsificateur par embellissement, distorsion, transformation des propos tenus. La toute première séance d'hypnose est révélatrice à plusieurs égards : la patiente craint de n'avoir dit plus qu'il n'est désirable pour une jeune femme respectable, et s'étonne de voir que les notes du médecin sont succinctes, et insipides.

> « […] What did I say ? »
> Silently I passed her my notes across the desk […].
> « Is this all? »
> « Every word,' I told her truthfully, although, needless to add, I had prudently kept back my own words which were to instill in her the suggestion of a night's dreamless sleep. (Nest 49)

Quelles que soient les causes susceptibles de rendre les notes de Wright peu fiables, le médecin-écrivain ne cesse d'affirmer son attachement à l'excellence stylistique, garante d'une vérité qu'il travestit cependant à sa guise. Une tautologie lui semble un crime plus grave qu'un mensonge par omission ou par enjolivement :

> That, then, was my first introduction to Miss R. (and before my reader gasps, and stops, and turns jeering to point at a grammatical error in the good doctor's notes, let interject with dignity that I use the tautology «first introduction» deliberately, almost in the nature of a joke ; I had, as my reader, abashed, will soon see, more than one introduction to this remarkable girl.) (Nest 43)

La parenthèse est longue, qui permet les explicitations de celui qui proclame son honnêteté absolue. L'erreur ne doit en effet pas être d'une nature grammaticale autre que grammaticale ; les lettres « er » n'évoquent pas pour Wright les initiales d'Elizabeth Richmond, ou la signature[92] de secrétaire qu'elle utile volontiers au musée municipal, l'abréviation latine per er.

Cette dernière reflète le vertige des dédoublements, des jeux de lettres majuscules et minuscules entre la mère défunte et la fille, réceptacle et théâtre des fragmentations. Nombreux sont les exemples de réécriture de l'identité, miroirs des mystifications dont les psychismes sont les à la fois les sujets et les objets. Aussi bien, Wright incarne le narrateur-faussaire par ignorance de ses propres schizes ; comme Betsy (R3 la simiesque et l'espiègle), il est coupable de piraterie et de contrefaçon. En premier lieu, il ne peut toujours déguiser une forme de malaise, que son corps trahit à ses dépens : « I noticed that I had begun to fidget with my letter opener, and put it down firmly on the desk and set my hands evenly one beside the

[92] Arnold Waite est lui aussi une trace au bas d'une page : « […] he had been a signature on a letter, a name she had used speaking to people, no more than the absent father of Natalie Waite. » (Hangsaman 158)

other ». (Nest 41) Le trouble de Wright se manifeste d'abord dans l'agitation de ses mains ; comme sa patiente, il est secrétaire, il ouvre des lettres, mais également les vannes des identités dissimulées, les siennes et celles d'Elizabeth. Le calme scripturaire dont il aimerait faire preuve, à l'image de ses mains posées l'une à côté de l'autre sur son bureau, lui fait défaut, et l'objet dont il se sert pour décacheter ses enveloppes est en réalité une arme qui le rend aussi dangereux que Betsy, qu'il imagine le stylo entre les dents, comme un pirate tient son coutelas ou une bête sauvage sa proie :

> [Bess] had, reasonably enough considering that it was Miss Hartley's day off and the office therefore empty, jotted down a note telling me she had called, and, of course, once Betsy got the pen between her teeth (oh dear ; I am trying to learn to do without metaphors, and would have said I was getting on nicely, but see what comes up to plague me!) […] (Nest 190)

De quoi son style souffre-t-il réellement, semble se demander Wright en toute candeur, si ce n'est de cette profusion de métaphores malheureuses, et indécentes comme celles du plombier venu déboucher des tuyaux, aptes à brouiller la vision du lecteur ? D'ailleurs, ce dernier doit se méfier, car la question de la véracité des dires des auteurs est intimement liée aux complexités de leurs personnalités respectives, ainsi qu'aux circonstances des lectures. Qu'il soit victime des exactions d'un dentiste brutal (Nest 189), ou que, à la recherche de son stylo égaré, il fouille sa corbeille à papier et y découvre les lettres et les brouillons d'Elizabeth, de Betsy, ainsi que celui de la pseudo-lettre par excellence, son faire-part de démission, tous rédigés sur son papier-à-entête, Wright est partie prenante dans cette guerre des graphies, des messages vrais et faux, et des « épîtres ».

En effet, l'affaire de la « pseudo-lettre » marque le point culminant de la lutte entre les entités d'écriture ; l'enjeu fondamental s'articule autour de l'identité de l'auteur, et les moyens de lui subtiliser la place d'honneur en se faisant passer pour lui. Betsy prend un malin plaisir à tromper la vigilance de Wright et s'emploie à imiter les styles et les calligraphies des uns et des autres, comme en témoigne une fausse lettre de démission que le médecin aurait rédigée.

> And, on still another sheet, in what seemed an attempt at imitating my own handwriting –an attempt, I must confess, which would delude no one but the sillier Miss R.'s - but the same attempt, I reflected wrily, that Miss Jones might have read – was written the following composition :
> « Miss R., although I have been patient with you for a long time […] Do not come to my office again, if you please. Notify your aunt. Yrs. very truly, Victor J. Wright. » (Nest 190)

Le médecin-écrivain, en amateur des belles lettres, déplore les formes extravagantes que prend la fausse correspondance qu'il trouve, comme autant d'indices à rassembler pour reconstituer le récit à plusieurs mains, à plusieurs psychismes. Il s'érige en juge littéraire, mais ne peut s'empêcher de trouver distrayantes les farces de Betsy : « Even allowing for the execrable style of this literary masterpiece, I found it one of Betsy's more entertaining pranks […]» (Nest 190) S'il ne se laisse pas prendre au piège du grossier procédé de faux en écriture, il laisse toutefois libre cours à son imagination :

> Then, with what malicious gigglings I could only imagine, I thought that Betsy had with loving care composed the pseudo-letter from me in which I so blithely gave up Miss R.'s case. (Nest 191)

Lettres, identités, écriture et réécriture, constituent un immense champ d'investigation, un texte dans le texte, à la manière dont Wright, témoin et apprenti thérapeute de la psyché, tisse sa propre toile narrative, et recouvre les récits de sa patiente.

La comédie des lettres est à l'origine d'une multiplicité de situations cocasses, mais les examens des diverses calligraphies et les mésaventures du thérapeute comme de ses patientes n'en sont pas moins sérieuses. Jackson avait connaissance de l'ouvrage de Morton Price[93], dont la lecture a pour elle l'occasion d'entrevoir les modalités singulières des spéculations médicales sur la dissociation de la personnalité, mais il se peut qu'elle n'ait pas soupçonné l'importance qu'a revêtue l'approche purement graphologique dans l'histoire clinique.

[93] Pour mémoire, The Dissociation of a Personality paraît en 1906. Voir notre chapitre 1.

Les travaux que Philippe Artières[94] consacre à la graphologie des aliénés attestent la fréquence de ce type d'exercice d'interprétation au XIX^e^ siècle, alors que l'anthropologie criminelle prenait son essor. Bien que l'étude d'Artières ne porte que sur « une cinquantaine d'années, entre 1870 et 1914[95] », et n'explore que le champ européen, surtout français, elle prête à Nest, œuvre de fiction, une sorte de légitimité supplémentaire, et inattendue.

« Comme le corps que décrit Foucault dans la Naissance de la clinique », écrit Artières, « [l'écriture] naît [à partir du milieu du XIX^e^ siècle] du regard qu'on lui porte […] [96] ». « Le projet », poursuit-il, « est de saisir comment […] l'écriture a été constituée en objet de savoir […] comment […] autour du scripteur et de ses productions, s'est mis en place un pouvoir-savoir qui participa à l'identification et au contrôle des individus anormaux […][97] ». Des « médecins-narrateurs, » pour reprendre l'appellation d'Artières, se penchent sur les écrits de déviants, et « inventent un vocabulaire nouveau […] [98] ». Au modèle phrénologique que propose Lombroso pour identifier les types de criminels, ces médecins ajoutent une grille d'interprétations pour classer les idiosyncrasies caractéristiques de l'écriture des aliénés, des suicidés, des marginaux.

La trace écrite, avant tout empreinte d'une absence[99], est signature, estampille d'un état mental. La lettre dactylographiée laissée inachevée au début de Nest offre deux indices à lire dans leur concomitance impossible : une absence à soi, puisqu'en effet une des personnalités cachées d'Elizabeth va profiter de cette éclipse (doublée par la pause déjeuner pendant laquelle l'héroïne quitte véritablement son bureau), et les gribouillis qui complètent de manière incongrue la page entamée.

En décrivant le cas étrange d'Elizabeth Richmond, Wright écrit une manière de sur-texte, que l'on pourrait comparer aux sur-chaussures qu'il oublie de mettre avant son rendez-vous avec Miss Jones : « Having been so roundly dismissed, I dined pleasantly, and then, donning a dull necktie and a forbidding medical scowl, and

---

[94] Philippe Artières, Clinique de *l'écriture*, op. cit., p. 407.
[95] Ibid., p. 17.
[96] Ibid., p. 15.
[97] Ibid., p. 16.
[98] Ibid., p. 17.
[99] Philippe Artières précise la nature de cette absence :
« Il n'est pas ici question de collecter les écrits intimes de ces déviants […] mais de déchiffrer leurs écrits au même titre que leurs corps, pour entrer dans ces univers inquiétants puisque leurs scripteurs sont absents. Absence du voleur qui se réfugie dans la loi du silence, absence du suicidé qui s'est donné la mort, absence de l'aliéné qui se terre dans son mutisme ou dans son délire ». Ibid., p. 28

forgetting my overshoes, I made for Miss Jones'. » (Nest 192) Des notes sans importance (« I made a meaningless note « Nest 41) qu'il arrive à Wright de griffonner pour se donner une contenance devant sa patiente, à la correspondance rendue méconnaissable par les gribouillis de Betsy (« the question of Miss R.'s defaced letter[100] » Nest 68), Jackson déploie une riche palette de « ventriloquie écrite », pour reprendre l'expression qu'emploie le médecin (Nest 183. Le zeugme employé pour décrire son air renfrogné (« [donning] a forbidding medical scowl » Nest 191) confirme, si besoin était, l'artificialité de la narration du Dr. Wright, prétendument désireux de résumer les faits en toute bonne foi, mais en réalité occupé à remettre en scène, en reconstituant les moments manquants (« [I] amused myself in endeavouring to plot out what had taken place » Nest 190).

On peut ainsi voir ce qu'il nomme ses comptes rendus (« my recapitulation » Nest 191) comme un moyen détourné d'imiter les ruses de Betsy de tromper un lecteur naïf :

> [The pseudo-letter] is a kind of practical joke of which I must warn the reader to beware, involving as it does the swift and almost certainly bewildering shift in identity of the joker – although if, as in this case, successful, an alarmingly thorough kind of prank! (Nest 191)

La chronique du Dr. Wright, on le voit, doit se lire avec d'autant plus de précautions que l'avertissement est donné par un narrateur empêtré dans des énoncés touffus, des écrans de fumée au travers desquels il est le seul à ne pas distinguer la vérité à son propre propos. Le phrasé littéraire de Wright est aussi alambiqué que les stratagèmes de Betsy sont utilitaires :

> I later learned that my recapitulation was largely correct, although Betsy had, in the refinement of her wickedness, first allowed Elizabeth out to read the letter of dismissal, before she summoned Beth, thus, if I may be permitted to phrase it so, to kill two birds with one stone […] (Nest 191)

---

[100] L'étymologie du mot est particulièrement précieuse pour notre propos ; « deface » apparaît vers le milieu du XIV^e^ siècle et signifie « obliterate ». Il vient de l'ancien français « desfacier », lui-même composé du latin des- (« away from ») et de facia.
Le scripteur est sans visage, mais les signes qu'il laisse sur la page le reflètent, sa graphie étant la continuité de son être. En complétant à sa manière la lettre commencée par la sage secrétaire qu'est Elizabeth, Betsy effectue une véritable défiguration. Tout aussi bien, elle aurait pu barbouiller son visage, c'est-à-dire celui de l'autre comme le sien propre, comme elle tente d'étrangler Bess dans la chambre d'hôtel à New York.

L'expression idiomatique prend un sens plus complexe encore dans un roman dont le titre se réfère à un nid, et on peut se demander combien d'oiseaux Betsy, ou le Dr. Wright lui-même, cherche à tuer de la sorte, puisqu'Elizabeth est fragmentée en quatre. La récapitulation dont Wright se félicite de l'avoir réussie un peu plus haut se laisse voir comme un exercice de réécriture ou d'invention digne de Betsy ; comme elle, il déguise le texte adressé à l'honnête lecteur, et réorganise la réalité à sa convenance. Il est difficile de ne pas entendre, au-delà de l'acception usuelle de « récapitulation », le sens originel qu'indique le Merriam-Webster : « Late Latin recapitulous […] from Latin re+capitulum division of a book », ainsi que le verbe « to capitulate, to draw up in terms and chapters, to arrange. » Wright, à l'instar de sa patiente, écrit des deux mains, tantôt droitier, tantôt gaucher, fasciné par ce que la page lui donne à lire. La calligraphie de Betsy (R3) est un objet de fascination délicieuse pour Bess (R4) :

> [Bess] had, however, been vastly entertained by my cleverness in causing her hand to write of itself, and hoped that I would show it to her again. Could I, did I think? Would I be so kind?
> Betsy's writing seemed to have a kind of horrid fascination[101] for her, the kind of delight so many of us experience when told of our babblings when asleep or the half-wary excitement of having one's fortune told. I suppose there is a kind of stimulation in a stranger catching one off guard, as it were ; I have felt it myself.» (Nest 182)

La puissance de l'écriture vient de l'étrangeté dont elle se fait le miroir, permettant à celui qui s'y regarde de percevoir l'autre narrateur, l'autre scripteur, puisque Nest insiste sur le caractère indissociable de la calligraphie et de ce qui s'y inscrit. Que ce soit Wright, Bess, ou Elizabeth, le lecteur est pris par surprise (« I suppose there is a kind of stimulation in a stranger catching one off guard, as it were […] » Nest 182-183) par l'étranger signifié en toutes lettres.

[101] La fascination est ce qui caractérise le mieux le mode scopique qu'apprécie Wright. Il assiste, médusé dans l'horreur, à la métamorphose de Miss R. en R3 (Nest 57), le passage du Dr. Jekyll en Mr. Hyde, pour ainsi dire, et semble goûter l'écoute fascinée de Miss Jones lorsqu'il lui fait le récit de ses sessions avec les « Rs » : « As I spoke — and I spoke well, having so thoroughly rehearsed myself, and having my notes besides — Miss Jones listened with every appearance of great fascination […] » (Nest 197)

> […] Elizabeth had been too shocked and hurt to do anything but retreat silently, and Betsy, returning, had with great delight gathered up and thrown away, all but Beth's final sad cry, and left that one for me. » (Nest italiques originales)

Il convient de noter que seul un cri échappe à la moisson destructrice de Betsy (« all but Beth's final sad cry »), et que la détresse résignée qu'il exprime ne peut ni s'écrire ni se lire, puisqu'aux yeux de Wright, occupé à s'imaginer les scènes provoquées par la lecture de la pseudo-lettre mettant fin au travail de psychothérapie, Beth, sa patiente favorite, se serait comme dissoute de chagrin. C'est un cri écrit, une exclamation, que le texte laissé à lire, une question de lecture, et donc d'interprétation, comme Wright le souligne au début du roman, aussitôt qu'il propose l'hypnose :

> « But no embarrassing questions, please ? » she asked, blushing as though ashamed of this insistence and yet constrained to make it, as a patient will ask a dentist over and over again not to let the extraction hurt. Since I had at this time no slightest notion of what might seem to Miss R.'s tender sensibilities an embarrassing question, I could only agree helplessly, like the dentist, and promise myself privately to fulfill the obligation as nearly as possible ; I had at the same time a notion that Miss R's reading of embarrassing questions might be wholly different from my own […] (Nest 52-53)

L'interprétation erronée n'est pas seulement due à une tendance à romancer, objet de comédie, car Wright pense tout d'abord que les maux dont souffre Elizabeth Richmond sont liés à une histoire sentimentale, au secret de lettres d'amour, mais pose la question essentielle du détournement de sens, de captation de texte.

Dans Nest, les lettres sont toutes en « destinerrance[102]», pour utiliser le néologisme de Derrida : « La structure restante de la lettre, c'est que sans la menace

[102] Jacques Derrida, « Politiques de l'amitié », suivi de « L'oreille de Heidegger », Paris, Galilée, 1994, p. 243-244.
« La destinerrance d'une phrase, c'est qu'elle s'adresse chaque fois à un seul – mais il est impossible qu'elle ne s'adresse qu'à un seul, elle s'adresse à plus d'un ».

de ne pas arriver à destination, son circuit n'aurait même pas commencé [103]». Écrites, postées, dérobées, transformées, consignées, aucune des lettres du roman n'a d'adresse précise, même lorsqu'elles paraissent contenir le nom d'un destinataire, ou avoir été signées d'une façon ou d'une autre.

> [The letter] had been written seven years before by Elizabeth's mother and it read, «Robin, don't write again, caught my Betsy at the letters yesterday, she's a devil and you know how smart! Will write when I can and see you Sat. if possible. Hastily, L. » (Nest 11)

La correspondance secrète, consignée comme il se doit, étant donné sa nature, dans une boîte de la Saint-Valentin, est placée sous le sceau d'un double interdit, d'une fin de non-recevoir qui est celle d'une impossibilité d'envoyer. Ce type de billet, rédigé à la hâte, destiné à la clandestinité, place l'amour, maternel en particulier, dans le domaine du scandale. L'imprudence épistolaire des amants est d'ailleurs à mettre sur le même plan que le brouillage des frontières entre les corps et les psychismes tel que se le remémore Betsy lors de sa fugue à New York. L'épisode de la plage, sorte de point culminant visible dans le magma des souvenirs auxquels s'entremêlent les affects d'un présent hallucinatoire, est le théâtre des éloignements ratés, des scènes primitives vues par surprises, à la dérobée.

Les lettres de la mère, et la lecture illicite qu'elles invitent en dépit de la nécessité du secret dont elles se réclament, inaugurent un espace psychique sans limites où s'engouffre l'enfant, de gré ou de force. Afin de s'y forger un lieu, le scripteur clandestin y inscrit ses propres lettres ; de même, la correspondance officielle dont s'occupe Elizabeth au musée n'est pas à l'abri d'une intervention intempestive, comme l'attestent les messages envoyés par l'anonyme « i : »

> « dear lizzie, » the letter read, « your fools (sic) paradise is gone now for good watch out for me lizzie watch out for me and dont (sic) do anything bad because i am going to catch you and you will be sorry and dont (sic) think i wont (sic)

---

[103] « La structure restante de la lettre, c'est que, contrairement à ce que dit le Séminaire en son dernier mot (« ce que veut dire « la lettre volée », voire « en souffrance », c'est qu'une lettre arrive toujours à destination »), une lettre peut toujours ne pas arriver à destination ».
Jacques Derrida, La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà, Paris, Flammarion, Coll. La Philosophie en Effet, 1980, p. 472.

> know lizzie because i do — dirty thoughts lizzie dirty lizzie »
> (Nest 8 Minuscules originales)

Une fois encore, il se peut que l'expression idiomatique (« the letter read ») soit à prendre au pied de la lettre, pour ainsi dire, car il s'agit bien d'un jeu de lettres adressées à soi-même comme à l'autre, la mère et/ou la fille, en un échange vertigineux entre Elizabeth et « quelqu'un » :

> The very feel of [the letters] was important, as though someone had found her out, someone close and dear, someone who wanted to watch her all the time ; someone who writes letters to me, Elizabeth thought, touching the papers gently. (Nest 24)

On peut certes s'interroger sur la valeur affective à accorder à la découverte en question, puisqu'aussi bien Elizabeth a pu être démasquée pour un crime, et la surveillance à laquelle elle fait allusion être de nature carcérale, mais les lettres exigent, indépendamment de leur contenu, une manipulation délicate. Nest établit un lien subtil entre Elizabeth, le toucher tout en douceur avec lequel elle traite les lettres qu'elle reçoit, et le tact dont se targue son thérapeute :

> Now, it seemed to me that we had come closest to R3 on the question of Miss R.'s defaced letter, and perhaps that thought, aided by a chance reflection of my own, put us first directly on the track of R3 ; I, looking at the letter when Miss R. first showed it to me, thought irritably that I could write a better hand with my eyes shut — and had, although it was a while before I perceived it, my clue. (Nest 68)

Une bonne maîtrise de la calligraphie va de pair avec les belles lettres, mais Wright se vante également de son expertise en graphologie, car il se livre à un examen des preuves manuscrites laissées par Betsy, responsable du sabotage d'une lettre professionnelle qu'Elizabeth avait commencé à dactylographier au musée. Le mélange du texte tapé à la machine, impersonnel et emprunt du sérieux attendu d'une secrétaire, et le style, tant littéraire qu'esthétique, de Betsy (R3), illustre l'absurdité de la situation. Au destinataire de la lettre, Elizabeth exprime les regrets du comité qui ne peut exposer sa collection de pochettes d'allumettes, mais alors qu'elle était

sortie déjeuner, c'est-à-dire pendant un moment d'absence à elle-même, quelqu'un rédige une fin selon sa fantaisie :

> Therefore, with great regret, I must inform you that you are a silly silly (sic) foolish girl and you are going to be very sorry when i (sic) catch you—
> « Indeed, » I said. « Singular. » The letter was typewritten carefully, up to the line which began « you are a silly silly, » (sic)etcetera. These last few words were handwritten in heavy black pencil, in a straggling, ill-formed hand. « Singular indeed, » I said again. (Nest 60)

La contiguïté amusante des traces, des lettres en tout genre, montre à quel point les diverses instances narratives sont tentées par le chaos des identités, et qu'à ce jeu, le thérapeute-détective peut lui aussi perdre la raison : « I was inclined to berate myself for a madman.» (Nest 178) Le traitement de la folie, est-il précisé dans Nest, est une affaire de correspondance, de notes envoyées et reçues, de lettres interceptées, mais aussi de fermeté, car l'insolence de Betsy, malicieux Hermès qui a encore joué un mauvais tour, passe les bornes.

> Well then, I sent my note, and had my answer, and my exasperation for my pains ; a letter reached me two days later, and a staggering surprise it was — although my reader must do me credit, and suppose that I was not, after the first moment, altogether taken in — to read : « My dear Dr. Wright : I don't think you seriously meant what you said in your letter, and if you did, you should be horsewhipped. I am a poor lone woman but you are a bad old man. Sincerely yours, Morgen Jones. » (Nest 178)

L'exercice de lecture, véritable défi de détection des fraudes identitaires, met à mal l'autorité du médecin, décidé à damner le pion à son adversaire en correspondance ; Wright pousse la métaphore épistolaire, ou scripturaire, jusqu'à ses limites les plus extrêmes : « I do believe, however, that this superlative insolence of Betsy's put the final stamp upon my conviction that matters must be brought to a head as soon as possible […] Nest ». C'est un véritable marquage au sceau de son exaspération que Wright est conduit à faire, comme ultime réponse à une énième imposture épistolaire. Le rétablissement de sa patiente dépend également du travail de rectification des faits que le médecin, dans son souci d'exactitude, se targue

d'accomplir. Les pseudo-lettres lui servent de repoussoir, et de pièces à conviction dans le procès qu'il instruit pour sa gloire à venir.

Tout au long de son témoignage, Wright ne cesse de clamer ni son innocence narrative ni son désarroi scientifique, et les étaie d'exemples qui à ses yeux constituent des preuves indéniables de sa probité sans faille. R3 (Betsy) l'accuse-t-elle de mensonge et de bêtise qu'il le note immédiatement pour prouver qu'il n'est ni l'un ni l'autre (« ([…] I note down these remarks in the interest of thoroughness ; I know I am not a liar and I hope I am not a fool […]) » Nest 70). L'analogie avec le bricolage démontre une rigueur similaire dans l'honnêteté dont il se félicite :

> I saw myself, if the analogy be not too extreme, much like a Frankenstein with all the materials for a monster ready at hand, and when I slept, it was with dreams of myself patching and tacking together, trying most hideously to chip away the evil from Betsy and leave what little was good, while the other three stood by mockingly, waiting their turns. (Nest 160)

Si irrésistible soit la tentation de son hubris, semble-t-il reconnaître, il reste fidèle à son devoir de médecin-narrateur, qui est d'écrire la vérité. Ses rêves dévoilent la nature du travail de sculpture fait dans leurs coulisses, hideuse, aussi monstrueuse que le matériau dans lequel il lui faut façonner l'être réduit à sa plus simple expression. La narration de Wright s'achève sur des aveux exaltés, amalgames d'orgueil monumental et de forfanterie : « […] I heard clearly the name of my wicked enchanter, to enrich whom I had slain so many dragons — it was Victor Wright » (Nest 211). L'inscription de son nom vient clore la confession d'un échec démesuré que l'auteur promet immédiatement de réparer ; la dernière entrevue avec Bess (R4) marque la rupture du contrat entre le bricoleur de personnalités et la créature qui menace de lui échapper. Le courageux lecteur (« […] if you have stayed with me, cheek unreddened, all this while — […] » Nest 211) se voit convié comme témoin de l'ultime défi, grandiose et absurde, que doit relever un Dr. Wright certes plus sobre qu'en compagnie de Morgen Jones (« less brandied » Nest 211) mais démuni de sa pipe (« a shameful scene for a quiet man whose pipe had been forcibly taken from him […] » (Nest 211).

> We are all measured, good or evil, by the wrong we do to others ; I had made a monster and turned it loose upon the

> world and — since recognition is, after all, the cruelest pain — had seen it clearly and with understanding ; Elizabeth R. was gone ; I had corrupted her beyond redemption and in the cool eyes which now belonged entirely to Bess I read my own vanity and my own arrogance. (Nest 211)

Les exercices d'écriture et de lecture de Wright semblent désormais se résumer à un mea-culpa mélodramatique, preuve supplémentaire de l'aveuglement du narrateur, blessé, dans toutes les acceptions du terme, par les propos de Bess (« her clawed words » Nest 211), et à leur bouquet final : « I reveal myself, then, at last : I am a villain, for I created wantonly, and a blackguard, for I destroyed without compassion ; I have no excuse. » (Nest 211) Le médecin-écrivain, rendu à l'évidence (« Elizabeth R. was gone ; I had corrupted her beyond redemption […] » Nest 211), ne peut cependant y voir autre chose qu'une invitation à réécrire cette conclusion déplaisante. Le rapport de force entre Bess, l'héritière avare, et Wright, dont les desseins scientifiques ne sont pas dénués d'intérêts financiers, repose sur des évaluations secrètes. Bess, adversaire en apparence invincible, a terrassé les trois personnalités à partir desquelles Wright aurait pu façonner une créature manipulable, occupe la maison du moi[104], ainsi que le domicile dont elle menace de chasser sa tante Morgen Jones.

Corps à tailler et à rapiécer, psychismes multiples, ou bien lettres écrites à plusieurs mains, les mues d'Elizabeth Richmond obéissent à des principes d'habitations du nom.

[104] Lieu que Betsy, arrivée dans sa chambre d'hôtel à New York, délimite en parties habitables indépendantes : « Lizzie could have the useless parts, the breasts and the thighs and the parts she took such pleasure in letting give her pain ; Lizzie could have the back so she would always have the backache, and the stomach so she would have cramps ; give Elizabeth all the country of the inside, and let her go away, and leave Betsy in possession of her own. » (Nest 111)
Cette contrée à céder volontiers correspond à des points névralgiques, faisceau de douleurs dont Betsy souhaite s'extraire.

4. Habiter son nom, ou l'alphabet des noms secrets [105]

Chemin de traverse de l'humanité, la métaphysique religieuse et philosophique du nom doit être lue à l'aune des nombreuses revenances artistiques qui viennent le compléter et l'enrichir. L'indifférencié des identités donne lieu à des guerres territoriales : pour habiter son nom, il convient tout d'abord d'en faire la conquête. Qu'il soit imposé par la généalogie, ou bien insu, encore secret, rend la tâche plus ardue. Le nom symbolise la revenance, et l'enfant baptisé est pour ainsi dire rendu responsable d'une dette psychique familiale. Pour Freud, il est le lieu de la revenance.

> À peine né, nous avons commencé dans cette voie : nos parents nous ont voulus à une certaine place et nous n'avons eu de cesse que de les contredire. Nous avons appris à affirmer notre existence en disant non à ce qui ce nous détermine : non est notre premier nom et le reste. Son patronyme nous fouette et fait de nous d'éternels voyageurs.[106]»

Dans Hangsaman, le patronyme se voit métamorphosé : il est d'abord avalé dans la nouvelle identité que se forge Natalie Waite, « Waitalie Nat », mais il change également de statut, en précédant les deux dernières voyelles du prénom de l'enfant. Le nouveau patronyme, pour sa part, est réduit en diminutif. Le double hérite d'un nom de famille riche en connotations narquoises, qui le réifient : « Tony Something » (Hangsaman 142).

---

[105] Dans Le Génie de la folie, Philippe Brenot cite les travaux de confrères sur Hölderlin, qui décline ainsi son identité : « Je m'appelle Kilakusimeno ».
De nombreux psychiatres se sont penchés sur le « cas Hölderlin », qui fit l'objet de la première pathobiographie par Lauge-Eichbaum en 1909. Tous s'accordent sur un diagnostic de psychose schizophrénique, qu'ils soient psychiatres comme Lange ou Kretschmer, ou psychanalystes comme Laplanche. La maladie semble se déclarer en 1800 […] Hölderlin entame une nouvelle existence, se déclare « autre » et dit « ne plus avoir le même nom ». « Je m'appelle Kilalusimeno. » L'existence de symptôtmes psychiatriques est maintenant manifeste, nous précisent Géraud et Bourgeois dans une récente étude clinique : retrait autistique, incohérence de la pensée, néologismes, maniérisme, dépersonnalisation… Les hallucintaions sont possibles …mais non certaines ; il en va de même des idées délirantes. »
Philippe Brenot, Le génie de la folie, Paris, Editions Odile Jacob, 2007, rééd. Odile Jacob Poches, 2011, p. 116.

[106] Gérard Pommier, « Féminin, masculin. L'altérite, c'est le sexe ». Cahiers de Philosophie Clinique, 2002/1, n° 18, p. 99.

Dans *l'Angelus Novus* de Paul Klee, écrit Benjamin, se cache « un nom secret », une présence-absence à héberger avec soin :

> Pourtant ce nom n'est en aucune manière un enrichissement de celui qu'il nomme. Au contraire, son image perd beaucoup quand il est ébruité. Elle perd avant tout la faculté d'apparaître semblable à l'homme. Dans la chambre que j'ai habitée à Berlin, celui-là, avant qu'il ne vienne à la lumière, issu armé et cuirassé de mon nom, a fixé son image sur le mur : ange nouveau. La kabbale raconte qu'à chaque instant, Dieu crée une multitude de nouveaux anges, qui tous ne sont destinés, avant de se dissoudre dans le néant, qu'à chanter un instant ses louanges devant son trône. […] Mais l'ange ressemble à tout ce dont j'ai dû me séparer : aux êtres et particulièrement aux choses. Il loge dans les choses que je n'ai plus[107].

L'énigme du nom et de sa capacité à conserver l'essentiel insaisissable dont la personne est constituée pour le meilleur et le pire, puisqu'à chaque instant rôde le danger d'être dépossédé, hante la littérature. Des exemples pris dans des œuvres aussi disparates que Moby Dick et Through the Looking Glass attestent la primordialité de l'identification : « Appelez-moi Ishmael[108], » prie le narrateur dès la première ligne de Moby Dick. Avant d'aborder les aléas du nom en compagnie de Humpty Dumpty et du Faon, il convient de s'attarder quelque peu dans la généalogie américaine du nom, de ceux qui, privés d'identité, se voient sommés, d'une façon ou d'une autre, de la décliner. Pierre Dommergue souligne, dans l'œuvre maîtresse qu'il consacre à l'aliénation dans le roman américain[109], la double assignation faite aux hommes que la société condamne à l'invisibilité. Transporté à l'hôpital après son accident, le narrateur de Invisible Man est transporté à l'hôpital :

> [Il] voit un immense écriteau sur lequel sont griffonnés les mots suivants : « QUEL EST VOTRE NOM ? » Saisi d'un tremblement, il s'aperçoit qu'il a oublié son nom ; il ferme les yeux et tente de se faire comprendre d'un signe de la tête ; il essaie à nouveau de s'exprimer, mais c'est la même plongée dans l'obscurité de son esprit […][110]

---

[107] Gershom Sholem, Benjamin et son ange, trad. Philippe Ivernel, Paris, Payot, 1995, p. 97-98.
[108] Herman Melville, Moby Dick Or, The Whale (1851), Introduction by Andrew Delbanco, New York, Penguin Classics, 1992, p. 3.
[109] Dommergues, *L'aliénation*, op. cit.
[110] Ibid., vol I, p. 215. Lettres majuscules originales.

Le roman de Ralph Ellison pose d'emblée la question de la spectralité induite par les constructions psychosociales, la condamnation implicite à être confiné dans les marges :

> I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe ; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasm. […] I am invisible, understand, simply because people refuse to see me[111].

James Baldwin, qui intitule son essai Nobody Knows My Name[112], circonscrit la nature du dilemme qui déchire l'identité noire, de la condamnation à disparaître contre laquelle seule la connaissance intime du nom peut opposer une résistance. Certes, Shirley Jackson n'aborde pas la question de l'identité sociale et secrète sous un angle politique stricto sensu, mais le souci de la nomination imprègne son œuvre ; s'appeler, être appelé, est un sujet aussi ludique que grave, aussi léger qu'empreint d'une solennité mortifère.

Lors de ses pérégrinations au-delà du miroir, Alice se voit confrontée à deux épreuves ; la première a lieu dans un bois, où est abolie la mémoire des noms des choses comme ceux des personnes. C'est une question essentielle que lui pose le Faon: « What do you call yourself[113]? » La réponse, retrouvée à la sortie du bois de l'oubli, est en quelque sorte invalidée par la fuite du jeune animal, pris de frayeur lorsqu'il prend conscience des identités antagoniques de faon et d'enfant humain. Si Alice se souvient avec soulagement de son prénom, elle chemine seule vers la demeure de Tweedledum et Tweedledee. Un peu plus tard, ses démêlés linguistiques avec Humpty Dumpty lui révèlent la fragilité intrinsèque de tout nom propre, susceptible de devenir illégitime pour des raisons imprévues. Le personnage juché sur son mur, après avoir exigé d'Alice qu'elle lui révèle son nom, le tourne en dérision afin de mieux exalter les qualités du sien :

---

[111] Ralph Ellison, Invisible Man, New York, Random House, 1952, rpt. with a new Introduction by John Callahan, London, Penguin Modern Classics, 2001, p. 3.
[112] James Baldwin, Nobody Knows My Name: More Notes of a Native Son, New York, The Dial Press, 1961, rpt. New York, Vintage Books, 1993.
[113] Carroll, Through the Looking Glass, op. cit., p. 230. La majuscule indique la fusion, et sans doute la confusion, entre le nom commun et le nom propre. La consubstantialité entre le mot et ce qu'il représente est totale.

> ‘My name is Alice, but — ‘
> ‘It’s a stupid name enough!’ Humpty Dumpty interrupted impatiently. ‘What does it mean?’
> ‘Must a name mean something?’ Alice asked doubtfully.
> ‘Of course it must,’ Humpty Dumpty said with a short laugh : ‘my name means the shape I am — and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.’[114]

En connaisseur cocasse des conformités parfaites entre le corps et le nom, Humpty Dumpty identifie l’incongruité du prénom de la fillette, lequel se trouve soudain réduit à l’informe, à l’insensé même. La question du nom, pour essentielle qu’elle soit, est assujettie à des lois qui échappent à la raison ; les héroïnes de Shirley Jackson le savent, comme Angela Motorman, qui évoque son chat Edward. À la manière des chats de T. S. Elliot, ce dernier est dépositaire d’un secret à double facette, un nom ouvertement affiché, et une appellation inaudible, inaccessible pour le commun des mortels[115]. Pour le pauvre Edward, les caprices de sa jeune maîtresse furent fatals. Son nom, tout ensemble aléatoire et précieux, aurait dû faire l’objet d’une sage attention :

> I once had a cat named Edward, and because he was silver I changed his name to Stargazer and then in the spring to Robin, and when I got tired, which I did very soon, of a cat named Robin, I tried to change his name to Edward again and he got sick and died. » (« Along » Along 9)

On peut mourir d’être baptisé et débaptisé à l’infini, telle est la leçon à tirer de ce souvenir, qu'Angela Motorman livre avec la recommandation suivante, apparemment dénuée de toutes connotations affectives : "You have to be very careful with names ; one too many and you lose. " ("Along" Along 9) Dans un contexte tout autre, puisqu'il s'agit d'une étude consacrée à l'auteur de Don Quichotte, Rachel

---

[114] Carroll, Through the Looking Glass, op. cit., p. 268-269, italiques originales.
[115] Bien qu’il ne soit pas fait de référence explicite au célèbre poème de T. S. Eliot, *Old Possum’s* Book of Cats, il est impossible de ne pas songer aux recommandations données par le narrateur : The Naming of Cats is a difficult matter, / It isn’t just one of your holiday games ; / You may think at first I’m as mad as a hatter/ When I tell you, a cat must have THREE DIFFERENT NAMES. / First of all, there’s the name the family uses daily, / Such as Peter, Augustus, Alonzo or James […] But all of them sensible everyday names. […] But above and beyond there’s still one name left over, / And that is the name that you will never guess ; / The name that no human research can discover — / But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess.
T. S. Eliot, *Old Possum’s Book of Practical Cats,* With Decorations by Nicolas Bentley, London, Faber and Faber, 1939, rpt Faber and Faber Paperbacks, 1962, p. 11. Lettres majuscules originales.

Reichelberg rappelle que « Défaire le nom, en décomposer les lettres, c'est retourner à la poussière[116]. » La tradition cabaliste, poursuit-elle, « voit dans le langage la substance même de la réalité[117] », et l'effacement du nom ou de la lettre [entraîne] la mort, et ceci à travers toutes les mythologies[118]. »

> Le Golem vécut tant que les lettres qui le composaient et qui formaient le mot emet … vérité, restèrent scellées dans l'ordre divin. Il mourut et disparut lorsque son créateur lui retrancha la première de ses lettres, le aleph. Dès que cette lettre fut tranchée, la vérité, emet, s'effondra, et il ne resta plus que la mort, met[119].

Jackson aborde la question sous ses angles tragi-comiques, en faisant vivre à ses personnages les péripéties de leurs identités successives ou concomitantes. Il faut bien avoir un nom, après tout, pour être appelé, comme Alice en fait l'expérience dans Through the Looking Glass.

Dans Nest, la proximité entre le fœtal et le fatal se voit mise en valeur de façon désinvolte à propos d'un squelette de bête préhistorique, mis en péril par les fondations vacillantes du musée censé l'abriter : " The proprietor of the dinosaur was, as a matter of fact, very humorous about the almost foetal tilt of his august bones [...]" (Nest 5). Cette dernière, curieux objet de non-inquiétude, donne lieu à des variations plus troublantes ailleurs dans le roman ainsi que dans le reste de l'œuvre, bien que présentées sous un jour tout aussi léger. Les personnalités d'Elizabeth Richmond s'emboîtent les unes dans les autres, et cohabitent ainsi bon gré mal gré. Sundial offre au lecteur une vision spéculaire des identifications, grâce aux variations des prénoms et des surnoms, symboles des divagations de Frances Halloran et de sa rivale, sa belle-sœur Orianna. Au cœur du labyrinthe végétal («the secret garden» Sundial 24) où s'égare Frances, guettent le Minotaure et le nom maternel, instance unique ou divisée, Anna, fait de deux syllabes matricielles :

> [...] [she]was taken by the calculated bewilderments of the maze. [...]and thought Minotaur, Minotaur ; somewhere, the

---

[116] Rachel Reichelberg, *Don Quichotte ou le roman d'un Juif masqué*, Paris, Editions Entailles-Philippe Nadal, rééd. Seuil Poche, 1999, p. 243-244. Italiques originales.
[117] Ibid., p. 243-244.
[118] Ibid., p. 243-244.
[119] Ibid., p. 243-244. Italiques originales.

> strong branches holding her around, tight away from freedom, she cried out "Anna, Anna [...]" (Sundial 108)

Le principe d'engendrement paraît simple, qui procède par ajouts et soustractions, selon les besoins. Parce que le nom propre est un cryptophore, Orianna et Anna sont indissociables bien au-delà du lien familial par alliance ; les variations de leurs prénoms respectifs rappellent le parcours circulaire du rapport entre le présent, le passé, et l'histoire : "L'événement: ce qui est advenu, et dont on ne peut rien dire" (Pommier Nom) Orianna[120], sobriquet d'Elizabeth Ière, contient Anna, mère d'autant plus souveraine que sa fille Frances ne parvient pas à rompre la relation ombilicale par-delà la mort. Frances, surnommée Fanny, a une nièce curieusement appelée Fancy, produit d'un croisement à la fois sémiologique et biologique, car l'enfant semble avoir hérité tout autant de la puissance imaginative de sa tante que du cynisme politique de sa grand-mère Orianna.

Le prénom maternel n'est pas seulement un labyrinthe cher au cœur de la fille, il en est l'inspiration, le schéma même :

> Now, the maze was not at all frightening to Aunt Fanny, who had grown up knowing its secrets. Like all mazes, it went to a pattern, and its pattern had been, romantically, built around the name of Aunt Fanny's mother, Anna. [...] When Fanny had been a child it had been a dear puzzle to her, and she had spent hours trying to lose herself in the maze, but she could never forget her mother's name. (Sundial 106)

C'est un labyrinthe paradoxal, dans lequel Frances ne se perd jamais, forte de sa connaissance intime de la cartographie secrète du nom inspirateur. Alors que la folie collective gagne du terrain dans l'enclave des Halloran, Frances, pourtant à l'origine de la passion apocalyptique qu'elle a transmise, exprime son regret de ne pouvoir se perdre, comme tout un chacun pour ainsi dire : "Was she never to lose herself, as other people did so easily, could she never escape into the mad labyrinths and run confused ? (Sundial 107)

Le prix à payer est l'oubli du prénom maternel, de sa topographie ; à la croisée d'un sentier qui bifurque, Frances peut se féliciter d'avoir gagné la partie, car elle

---

[120] On peut considérer la jeune Gloria Desmond, que son père envoie en pension chez les Halloran en attendant son retour d'Afrique, comme une fille spirituelle d'Orianna, car son prénom est également une variante des nombreuses identifications de la reine, incarnation de la gloire suprême, Gloriana.

s'est enfin perdue, à présent que le souvenir exact de la configuration du nom-labyrinthe s'est estompé. Elle conserve cependant celui d'une circularité déconcertante :

> There was one point where the path seemed to be going in a circle; although it was the right path, there was a false turn where long ago she had found a bird's Nest. The finish, the climax, always came suddenly, when you were convinced that you were turned in the wrong direction. She had long ago made a little Castle of her own in one dead end path. (Sundial 107)

On retrouve les thèmes du nid et du château, comme si Sundial marquait un jalon entre Nest et Castle, et que le piège végétal, diagramme de la folie, était un lieu d'intense vie psychique, dont tous embranchements ne mènent pas dans une impasse. Le Minotaure est une entité composite, père et mère, centre absolu (« Here was the center of the maze where no one could ever be lost who had a memory of her name.» Sundial 109) et cimetière totémique : « […] here is where I buried a doll once, when I was so small, and I buried my doll on a wrong turning so no one would ever find her grave.» Sundial 109) Frances fuit la bête monstrueuse tout en répétant obstinément le prénom maternel, prière, appel au secours mais aussi balise sonore et mémorielle.

Lors de l'ultime nuit précédant la prétendue fin du monde, une scène insolite se déroule dans le jardin secret, tandis que Frances, parée des diamants de sa mère, contemple avec mélancolie la nuit de sa fenêtre :

> […] a statue swayed, and fell, crashing through the flowers and cracking in half as it hit the ground. One of the empty arms of Anna-in-the-maze caught a flying branch, and comforted and rocked it. (Sundial 227)

Le bercement étrange dans les bras vides de la statue, dont le corps de marbre gît scindé sur le sol, illustre l'impossible maternité qu'incarnait jusque-là le nom d'Anna, la schize traumatique dont Frances est l'héritière. Ces retours chaotiques au

nom maternel se donnent à lire comme des tentatives de vaincre le « passif du passé[121] », pour utiliser l'expression de Gérard Pommier.

> […] — cette sorte d'avant-vie — se surimpose sur la potentialité active du présent : il ventouse l'être et l'aspire en arrière dans un temps labyrinthique. Briser la glace séparant les limbes de la réalité, trouver l'issue du labyrinthe, voilà qui ne peut se faire qu'à la condition d'affronter son Minotaure, de le saigner : c'est la signature de l'acte. Impossible de remonter ce temps qui divise, sauf à l'instant suspend où le nom se prend[122].

Pour Frances Halloran, cette prise s'opère au risque de se perdre en un au-delà circonscrit par la parole paternelle, une utopie post-apocalyptique destine à remplacer l'enfer du moment présent, enferré dans le passé. L'encryptement des prophéties et des noms tel que l'illustre Jackson permet l'« anamorphose », le « surgissement textuel [des morts] », pour reprendre l'analyse de Marc Amfreville[123]. Dans « Morella[124] », le conte de Poe, la jeune mère « s'éteint en donnant naissance à une fille dont le père horrifié comprend graduellement qu'elle est une réincarnation de [la morte], au sens précis d'une « palingénésie [125]».

Si on ne peut placer Elizabeth Richmond dans une perspective rigoureusement semblable, il convient toutefois de noter que les jeux entre les noms reproduisent l'enchâssement des corps et des psychismes entre mère et fille dans Nest. L'essentiel se trouve dans la matrice du nom, dans l'alphabet qu'il initie, tel que l'énonce le texte évangélique : « Saying, I am Alpha and Omega, the first and the last […][126]. »

De même que l'enfant se trouve dans la mère, la mère dans l'enfant, et que le musée d'Owenstown contient les reliques d'un dinosaure, Elizabeth abrite des identités qui dépassent les limites de son espace-temps. L'infraction signalée ouvertement par « Robin », nom par ailleurs androgyne, ouvre la voie aux surgissements des différents symboles de la confusion entre les identités de la mère et de la fille, comme en témoigne cette demande, formulée lors de l'épisode new-

[121] Pommier, Nom, op. cit., p. 283.
[122] Pommier, Nom, op. cit., p. 283.
[123] Amfreville, Ecrits en souffrance, op. cit., p. 106.
[124] Edgar A. Poe, « Morella » (1835), The Complete Works, op. cit.
[125] Ibid., p. 105.
[126] The Revelations of St. John the Divine, 1 : 11

yorkais : « Call me Lisbeth like you do my mother, because Betsy is my darling Robin … » (Nest 112)

Pour Merricat, le nom de Constance symbolise l'amour même ; si pour les villageois il est devenu synonyme d'infamie à la suite du procès, il demeure à ses yeux l'emblème d'un être enchanteur, un stéréotype vivant :

> When I was small I thought Constance was a fairy princess. I used to draw her picture, with long golden hair and eyes as blue as the crayon could make them, and a bright pink spot on either cheek ; the pictures always surprised me, because she did look like that ; even at the worst time she was pink and white and golden, and nothing ever seemed to dim the brightness of her. (Castle 438)

La consubstantialité entre la signification du prénom, la solidité du sentiment (« She was the most precious person in my world, always. » Castle 438) et la splendeur éthérée du personnage, dépeint au sens propre du terme, rappelle le panégyrique amoureux de Romeo[127]. L'éternité du présent qu'offre l'amour fou que ressent Merricat envers sa sœur est ancrée dans celle du château imaginaire, la demeure débarrassée des indésirables.

5. « Love, from E.R.[128] », ou les signatures maternelles

Pour le Dr. Wright, la lettre R est l'origine de sa taxinomie, celle d'où naissent, les uns après les autres, les moi distinctifs. Cette lettre sémaphorique, qui signale tout d'abord la capitale du patronyme, l'entrée majuscule du nom, laisse aussi entendre un pluriel (« are »), une multitude d'où elle s'absente ; à Miss R., la personne-enveloppe, il manque (« miss ») une chose indéfinissable dont la circonscription psychique dépend l'équilibre entre les forces alliées et ennemies. L'équilibre entre les quatre composantes d'Elizabeth Richmond (« violent equilibrium » Nest 168)

---

[127] « What's in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell so sweet ». II : 2, 43-44.
Shakespeare, Romeo and Juliet (1597), New York, Coll. The Pelican Shakespeare, 1960, p. 61.II, 2,

[128] C'est ainsi que Betsy signe une des deux cartes postales qu'elle envoie, non de New York, mais de Owenstown, en attendant le depart de l'autocar :
[…] she adressed the one with a picture of the [museum] to Aunt Morgen writing wit the pen which Lizzie always carried in her pocketbook. « You will never see me again, » she wrote. « I am going to parts unknown. I hpe you are sorry. » And the, since the postcard seemed so unfeeling, and Aunt Morgen had, after all, never done any active harm, she added, « Love, from E. R. » (Nest 93)

repose sur la présence ou l'escamotage de la lettre « r » en minuscule lors du jeu entre « friend » (« expecting my friends » Nest 169) et « fiend[129] » (« the grinning fiend » Nest 58). Les coalitions jouent en effet un rôle non négligeable dans la thérapie, sous le regard paterne de Wright :

> [Betsy] brought me affectionate little gifts stolen from Bess's desk, and a red candy box full of Betsy's own letters which she said she had taken from Elizabeth. When I showed this to Elizabeth she was utterly taken aback […] Oddly enough, the discovery that these letters had been composed by Betsy only increased the fondness which they felt for each other. (Nest 168)

Lettres de l'alphabet ou correspondance, les agencements sont multiples entre le visible et l'invisible, le prononçable et l'imprononçable, l'escamotable et l'inamovible, les voyelles brèves et longues, les majuscules et les minuscules. On ne peut véritablement se fier à la valeur apparente d'une lettre, ni à l'identité de son auteur lorsqu'il s'agit d'une missive, méfiance obligée dont les origines sont à rechercher au cœur du mystère maternel.

Le nom princeps et matriciel d'Elizabeth Richmond, combinaison du prénom de la mère et du nom du père, est aussi celui qui ne désigne personne en particulier, par exemple une comédienne. À New York, Bess, qui vient de l'emporter sur Betsy, découvre un minuscule fragment de papier dont l'importance est à la fois vitale et artificielle (« […] she had the swift impression that it was an artificially valuable thing, like the thimble in hide-the-thimble or the handkerchief in drop-the-handkerchief […] » Nest 142). La table sur laquelle elle fait cette trouvaille littéralement illisible (« Besides, she could not read it. » Nest 142), ressemble à une scène de bataille, où gisent les stylos dans l'encre renversée.

> [The tiny slip of paper] resembled the hundreds of small papers which come into people's hands every day, enclosed in packages of laundry, for instance, recommending dry-cleaning of curtains for the spring, or the labels which certify that Easter eggs are pure, or the slip of paper enclosed in the theatre program pointing out that there was an inadvertent

[129] Dans la terminologie imagée de Wright, Betsy est aussi qualifiée de démon : « […] barring our way, gibbering and mouthing and shouting foulness, was a demon whose evil seemed at first unconquerable. » (Nest 65)

> mistake on page twelve, where Miss Somebody's name had been mistakenly rendered as Miss Something Else ; at any rate, she could not read it. (Nest 142)

D'emblée, la disproportion (« Although she did not understand how anything of vast importance could be written on such a tiny slip » Nest 141) entre le contenu et le contenant, le message et son support, reprend le schème des emboîtements et des co-présences impossibles, notamment entre les identités et les corps de la mère et de l'enfant. L'erratum glissé dans le programme est d'autant plus notable que l'erreur à corriger est signalée à deux reprises (« mistake », « mistakenly »), dualisme repris par les appellations anonymes, précédées par un vocable polysémique : « […]Miss Somebody's name had been mistakenly rendered as Miss Something Else.» (Nest 142) De plus, le passage de l'animé à l'inanimé (entre « body » et « thing ») souligne la position de faiblesse du sujet, pris en tenaille comme le couple consonantique «er» se trouve emprisonné au sein du mot « rendered » après avoir figuré au début de «erratum», dont la valeur sémantique évidente est indissociable des initiales de l'héroïne, identiques à celles de sa mère défunte. Si on ôte les lettres « er », on obtient un autre participe passé (« rended ») qui évoque la déchirure, la schize entre la mère et la fille ; le mot ne manque pas de rappeler l'élan mortifère, la tentation de la reddition qu'exprime Eleanor, prête à se rendre à la maison-mère : « I hate seeing myself dissolve and slip and separate so that I'm living in one half, my mind […] I could stand any of it if I could only surrender — « (Haunting 355)

Dans sa quête fantasmagorique pour la disparue, Betsy interpelle une inconnue dans une rue new-yorkaise :

> Here she was, so close to her mother, and she could have spoiled it all right by telling the fish ; «I beg your pardon, » she said, and took the arm of a lady passing by, «you're not my mother, are you ? »
> « Well, really, » said the lady, and then laughed. «Your error, » she said. Excuse it, please. » (Nest 136)

Outre la bizarrerie des pensées, liées à l'état de raptus où se trouve Betsy, il convient de relever à nouveau la contiguïté entre « er », initiales et racines, et les champs sémantiques de l'erreur et de la mère. La passante insiste, du moins en apparence, sur la difficulté intrinsèque du désenchevêtrement ; l'espèce de bouillie phonétique (« Your error ») reproduit la confusion entre les sujets, les noms et les pronoms :

«The woman turned, and scowled. 'Her calls herself Lili? (sic)' she demanded. «Lili?'» (Nest 136)

On peut comparer les jeux d'enfants mentionnés plus haut (« hide-the-thimble, » « drop-the-handkerchief » Nest 142) à la pièce de théâtre dont le programme donne des noms erronés, et la page en miniature (« tiny slip of paper »), dépositaire d'une immensité cachée, au nid des identités. La référence aux œufs de Pâques ne peut en effet être anodine en un tel contexte, où les moi jouent à cache-cache[130] et les noms s'imbriquent les uns dans les autres.

L'exemple le plus frappant s'impose dès les premières lignes du roman, avec la description du musée d'Owenstown et l'inclinaison qui menace de transformer le bâtiment en tour de Pise ; la déclivité des parquets ne cause toutefois pas que de l'inquiétude parmi les intéressés :

> The proprietor of the dinosaur was, as a matter of fact, very humorous about the almost foetal tilt of his august bones, and the numismatist, whose specimens tended to slide together and jar one another, was heard to remark — almost to tedium — upon the classical juxtapositions thus achieved. (Nest 5)

Bien que l'usage américain ne conserve pas l'orthographe latine intiale du « e » dans le « o », la structure paradigmatique de Nest la fait affleurer, et la quasi-homophonie avec l'adjectif « fatal » va de pair avec la nature traumatique de la figure maternelle ; Nest illustre à sa manière le danger inhérent au séjour dans la matrice, ou dans sa proximité. Les voyelles, pareilles à des corps, peuvent s'héberger mutuellement ou se lover, demander asile, comme le petit « e » dans le grand « E », l'œuf dans le nid, l'oisillon dans l'œuf, la fillette dans sa mère. L'épreuve qu'impose ce jeu d'allers et retours incessants entre les majuscules et les minuscules est aggravée par la destruction du dictionnaire maternel :

> Then, suddenly, one hand on the suitcase, she turned as cold and sick and frightened as she had ever been. The big dictionary she had brought with her, so that she might check spelling and various usable words, was lying inside the suitcase, its binding torn off, the pages pulled out and

[130] Une fois encore, Jackson utilise malicieusement la filiation de Stevenson et de son Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Il s'agit en effet non seulement de se dissimuler, mais aussi d'échapper à des tentatives de meurtre, comme le souligne Bess (R4) : « I'm just frightened all the time. Someone is trying to kill me.» (Nest 169) Le jeu de mot implicite de Stevenson, qui connaissait le français, se voit une nouvelle fois illustrée dans Nest avec ce « je », qui est à la fois identique et autre, aux desseins meurtriers.

> crumpled, its millions of good, practical, helpful words hopelessly destroyed. (Nest 128)

De même que l'annuaire consulté pour trouver le numéro de téléphone d'Elizabeth Richmond, le dictionnaire montre toute son inutilité, à présent qu'il se trouve réduit en miettes. Il convient de remarquer toutefois qu'aucun dictionnaire, même non-démantelé, ne permet de mettre de l'ordre dans une langue chaotique, comme désossée de sa grammaire. L'alphabet de Nest est une structure intérieure, cachée, un squelette que dénude le déséquilibre mental, ou l'inclinaison des fondations du musée d'Owenstown, et les travaux que cela nécessite : « […] so [Elizabeth] came to work of a Monday morning to find that directly to the left of her desk, and within reaching distance of her left elbow as she typed, the wall had been taken way and the innermost skeleton of the building exposed. » (Nest 7) Cet intimus de la psyché, ainsi mis à nu, est un chaos à organiser, un alphabet à rendre utilisable.

L'erreur principale, celle qui fausse la réalité et sa perception, est ancrée dans les initiales de E. R., écrites selon le bon plaisir des auteurs, ou celui de ce moi qui s'affuble de tous les masques d'une puissance maternelle régalienne (Elizabeth Regina). On retrouve le fil métaphorique tendu entre le nid, la matrice, l'œuf et l'oisillon, dans un jeu improvisé avec une plume d'oreiller, peu après la vision épouvantable de la chambre d'hôtel mise à sac, vêtements, literie et dictionnaire gisant, pulvérisés : « Sometime later, back on the bed playing her game with the feather[131], she was quieter again (Nest128) ». Les indices laissés par le vandale[132] sont partie intégrante du jeu de pistes où tout est susceptible de faire sens, de mettre sur la bonne voie ou de dévoyer, dans tous les sens du terme, l'ombre de Robin ne faisant qu'une avec celles de la mère fantomatique. Il faut littéralement les dénicher : « They will be trying to hide […] They wanted to be all by themselves, and hide. But she's my mother. » (Nest 138) La butée psychique (« but ») interdit l'entrée dans cette chambre nuptiale rose, où Mr. Arden, l'hôtelier, a fait monter un corsage de même couleur et du champagne. La représentation fantasmatique et la remémoration des diverses transgressions commises par Robin et la jeune Betsy, sa complice involontaire, la curiosité que cette dernière manifeste envers les activités des amants,

[131] L'expression idiomatique « birds of a feather flock together » s'impose dans ce contexte, d'autant plus que le dicton prend plus d'un sens, puisque les oiseaux en question s'assemblent pour mieux rivaliser.
[132] C'est-à-dire Bess (R4), qui a tenté de prendre le pouvoir pendant une des « absences » de Betsy, errant dans les rues de New York.

correspondent aux lectures des lettres tour à tour cachées et trouvées, jeu entre la mère et l'enfant calqué sur leur compétition dans la confection des sandwichs à emporter pour le pique-nique à la plage, moment central dans le roman :

> My mother made peanut butter sandwiches and jelly sandwiches and all the time I was eating my orange she would look at me and say « Peanut butter » and I would look at her and say « Jelly, » and it was funny that two people who loved each other and had the same name liked two different things like that. (Nest 102)

La discordance apparaît dans les goûts alimentaires, et la convocation du désir maternel : « […] and then my mother said 'Let's take your poor old Robin along with us, Betsy, my girl.' » (Nest 102) L'usage du pronom possessif, qui semble indiquer que Robin appartient à l'enfant, brouille cependant les identités, les convoitises pouvant aussi bien être attribuées à l'une qu'à l'autre. Un détail vient appuyer l'ironie sous-jacente de la scène, car la jeune Betsy prétend alors jeter un œuf dur[133] à la figure d'Elizabeth Richmond mère, laquelle s'esquive pour inviter Robin par téléphone. L'amour, que pourrait refléter la similarité des noms, est aussi vulnérable aux tentations ; lisible en lettres capitales, et cependant non gravées dans la réalité, il peut aussi, dans l'esprit tout en méandres de Betsy, ne pas faire l'objet d'une transaction commerciale :

> The street was not one to be joyfully remembered […] and the sidewalk beneath her feet was not inscribed in the cement ELIZABETH LOVES BETSY and the dirty fence on her left bore no carving and even the arrow in chalk and the scrawl «go this way» indicated only a low gate with «clubhowse» (sic) uncertainly inscribed over it […] Middle of the block, she said, middle of the block, view of the river, and not a place marked ROOMS, Dressmaker, Canaries for sale, Medium. (Nest 675 Lettres capitales originales)

Le jeu des lettres présente des possibilités aussi vertigineuses que l'effondrement, toujours-déjà à prévenir, du « I » majuscule, gangue du « i » minuscule, un « je »

[133] Faut-il penser que les œufs dans le nid sont des identités « dures à cuire » ? L'humour dont Jackson fait preuve tout au long de Nest permet d'évoquer une telle hypothèse. Les personae d'E. R. symbolisent la force et la vulnérabilité d'un psychisme toujours au bord de l'ex-plosion, pour ne pas dire de l'éclosion.

captif de la lettre « w », insérée dans le vocable qui désigne la maison. L'indication trompeuse de « Clubhowse » (sic) ne met pas seulement à l'honneur la consonne initiale du nom du Dr. Wright, mais dans sa prononciation, se fait l'écho de la lettre « u » qu'elle remplace de façon erronée. Ce « double you » que l'on retrouve est aussi le signe de l'imprononcé, de l'inouï, de ce qui ne peut être perçu autrement que par une inscription négative, lisible, visible, et cependant aussi absente que les points de repère attendus : « the sidewalk […] was not inscribed in the cement …] and not a place marked ROOMS, Dressmaker, Canaries for sale, Medium. » (Nest 122 lettres capitales originales) De même, la boîte de nuit (« clubhowse » sic Nest 122) n'est pas la bonne : « Not my club, Betsy thought, my mother's not there, anyway […] » (Nest 122 italiques originales). L'absence des enseignes attendues, signalant entre autres choses la vente de canaris, doit être mise en parallèle avec les noms antagoniques du Dr. Wright, leur initiale muette qui attire l'attention. En outre, si les lettres « E. R. » ouvrent de nombreuses nidifications psychiques, et évoquent le mot « erreur », le nom secret de Wright symbolise lui aussi la faute[134] morale, le fourvoiement, mais aussi l'aberration, comme on peut le voir dans cette conversation téléphonique :

> « Who do you want ? »
> « Please, the doctor. Doctor Wright. »
> « You got the wrong number, lady. »
> « Sure I got the wrong number, you silly fool. You think I'm crazy ? » (Nest 125)

La logique semble imparable, à énoncer ainsi ce qui constitue l'évidence même : si Betsy ne peut appeler quiconque qu'en faisant un faux numéro, c'est bien la preuve par excellence que la folie est imputable à quelqu'un d'autre. De plus, le Dr. Wright n'est-il pas également son double, le Dr. Wrong, les noms ne sont-ils pas formés autour de noyaux vides, des lettres muettes[135] cependant inscrites en lieu et place de

---

[134] La faute d'orthographe dans « Clubhowse » n'est qu'un échantillon dans la gamme que propose Nest. Le « w » reflète la nature spéculaire de cette maison fantasmatique, inscrite comme lieu d'une double absence. En outre, la lettre incluse rappelle le lien entre la mère et la fille.

[135] La lecture d'une liste exhaustive de tels exemples serait fastidieuse, mais on peut signaler le mode tout ensemble discret et ostentatoire de la filiation architecturale dans laquelle Morgen se trouve placée :

Miss Jones was, I should think, an accurate heir of the designer of the house, for she had assumed its aesthetic education in much the same state of mind as must have been the dream which first envisaged those turrets, and Miss Jones had at her disposal fashions more repelling than were dreamed of a hundred years ago. (Nest 193)

ces abîmes en miniature ? L'écriture laisse apparaître sa mutité originelle grâce aux tours de passe-passe du « h » spectral de « ghost » inséré puis supprimé dans «writhing[136] », la torsion de douleur dans le mot «writing». C'est une lettre d'Arnold Waite, adressée à sa « princesse captive » (Hangsaman 140 notre traduction), et riche en référence à lui-même comme chevalier, preux ou errant, qui suscite la première apparition de Tony, le double, dans la réponse de Natalie. Waite propose d'endosser une armure faite de ses écrits : « Or half a dozen pages from a learned quarterly, which might not prove so fine a means of defence, but would certainly mark me unerringly as a knight errant ». (Hangsaman 141) Outre la répétition de la combinaison « er », il convient de mettre l'accent sur cette manière de marquage ; à la figure du chevalier errant, un Don Quichotte de mauvais aloi dans le contexte du Demon Lover où il intervient dans l'œuvre de Jackson, il revient de porter les signes d'un déguisement dérisoire que caractérise le « k » amovible. Ce dernier, bouclier et écran, se trouve intimement lié à un certain type de connaissance mis à l'honneur tout particulièrement dans Hangsaman et dans Nest, où les ténèbres, réelles et métaphoriques, inscrivent leurs lettres sur les visages et les psychés. Le corps de Natalie, incarnation d'erreurs innommables (« erring body » Hangsaman 47), mais surtout son visage abîmé (« her bruised face » Hangsaman 47), offrent des preuves lisibles, visibles comme une balafre : « […] as the map of a country passed through by only one traveler and charted it with a single destructive route […] » (Hangsaman 47) La question que se pose Natalie, ou qui s'impose à elle, sert de lien muet entre elle et sa mère, illustré en partie par un « k » imprononcé[137] : «What would she do if she knew what I know?» (Hangsaman 47) C'est un pont jeté au-dessus du non-dit entre la mère et la fille, cette question qui ne saurait être posée, et doit sans doute rester sans réponse, entre des variations du même verbe conjugué à deux temps

---

Le mot « heir » n'est pas seulement intéressant en raison de son initiale muette, mais aussi parce que Jackson joue sur les apparences (air), et l'ambiguïté sexuelle de l'héritage en question.

[136] Dans Hangsaman, Natalie se penche au-dessus d'Elizabeth Langdon, la malheureuse et alcoolique jeune épouse de son professeur de littérature :
« Elizabeth, wake up. » (…and, bending over the maniac, writhing in his bonds, Natalie spoke softly, only a word or two, and he, ceasing at that moment his struggles, opened his eyes and lookedlucidly and gratefully up in her face …) « Elizabeth, wake up. (Hangsaman 134 italiques originales) Le Demon Lover protéiforme se substitue un instant à la jeune femme ivre que Natalie est chargée de ramener chez elle.

[137] Comme celui de « knight », dont l'homophonie évidente avec « night » n'est à souligner que parce que ce sont des figures de Demon Lover comme Arnold Waite et le Dr. Wright qui en font usage afin de déguiser des désirs moins chevaleresques qu'à première vue. L'orthographe signale la part de nuit qui s'engouffre dans le texte à l'insu de ces défenseurs de toutes les orthodoxies, morales, familiales, littéraires ou médicales.

différents, et dont l'attribution faite à chacune symbolise la relation impossible. La connaissance dont Natalie a fait le douloureux apprentissage lui signifie son double exil, le premier, qui l'éloigne de sa mère, le second, du reste du genre humain puisqu'il s'agit de la folie et de l'habileté démoniaque qu'elle confère, une manière de surnature, un savoir-faire nocturne à toute épreuve :

> Natalie thought without wishing to at all of the cautious giggling thing that had gone soundlessly from one light to another, turning off each, for whatever dark reason, before coming unerringly in the dark to Natalie's bed. (Hangsaman 145)

Il convient d'insister derechef sur les liens subtils tissés tout au long de Nest grâce au jeu des lettres escamotables, des syllabes interchangeables, dont les variantes réfléchissent des mots fantômes. Ainsi, le champ sémantique de l'erreur évoque immanquablement celui de l'horreur, comme dans l'extrait cité ci-dessus, où la «chose» mêle en une scène effroyable le silence, ou plutôt la faculté de ne produire aucun bruit, les gloussements, l'obscurité et l'expertise topographique. Dans Nest, l'erreur est enfantine, et propice à l'attendrissement: « […] even though I smiled at the childish notion that an error hidden is an error forgotten […] « (Nest 61)

De même que les erreurs et les horreurs à dissimuler afin de mieux les mettre en évidence[138], l'identité changeante de l'auteur des petites lettres que sont « i », « e », « er », celle des autres lettres, des lettres autres, refuse de se voir assignée à résidence : il y a bien plus d'une, ou qu'une E.R. dans cette correspondance faite de missives et d'alphabet chiffré. Le mot même de « letter » est une matrice où peuvent se presser à l'envi les multiples « er », bien que sa capacité à créer un lien insécable soit souvent mise à rude épreuve. En effet, les noms et les diminutifs divers demeurent friables, leur solidité relative ne pouvant résister à la ressemblance trompeuse entre l'identité maternelle et celle de l'enfant, que seule la folie permet, à sa façon, de circonscrire :

> « I'm Betsy. Betsy Richmond. My mother's name is Elizabeth Richmond, Elizabeth Jones before she was married
> « […] Where is your mother now ? »
> « I don't know just where it is. I'm still finding out. (Nest 116-117)

[138] Il est fort possible que le paradigme de « The Purloined Letter » de Poe soit une nouvelle fois à discerner dans ce jeu de cache-cache auquel le lecteur est invité. Ce qui se trouve placé bien en évidence en devient invisible à celui qui le cherche éperduement.

Lors de cette conversation dans la salle à manger de l'hôtel new-yorkais avec l'inconnu qui l'invite à déjeuner[139], la distinction précise entre les états civils et les personnes ne peut prévenir la confusion entre les pronoms ; davantage qu'une figure rhétorique isolée, la réification de la mère (« it ») renvoie à sa fonction de lettre primordiale. D'ailleurs, un des premiers symptômes de la folie d'Elizabeth se manifeste par l'élaboration et la réception de lettres tout aussi faussement anonymes que dotées de fausses signatures ; la grammaire ne peut que reproduire le brouillamini des identités en correspondance, aux sens les plus divers du terme[140]. Tout ce qui, de près ou de loin, peut subir une dévastation, a partie liée avec une lettre, comme l'indique la mise à sac de la chambre d'hôtel à New York, riposte à la profanation du courrier adressé à un donateur potentiel en début de roman[141] : « […] and she [Elizabeth]'s even with me [Betsy] for spoiling that letter of hers » (Nest 127). Toute lettre, même et peut-être surtout si elle est anonyme, ou signée d'un autre nom, ou bien encore si elle est une « pseudo-lettre », est placée sous le signe de « er », l'abréviation latine per er d'usage dans toute correspondance paraphée au nom d'autrui prenant ici une signification à prendre, si l'on peut dire, au pied de la lettre, comme traces de la mère défunte, mais aussi de sa fille, non moins spectrale :

> Although she had arrived daily at the museum for two years, since her employment the museum had been in no way different ; the letters signed « per er » and the endless listings of exhibits vouched for by E. Richmond were the outstanding traces of her presence. (Nest 8)

Il est légitime de se demander s'il ne conviendrait pas d'insérer dans la signature per er, vestige de la présence fugace d'une fille absente au monde alentour comme à elle-même parce qu'hantée par sa mère, la lettre manquante qui restituerait son contour au fantôme originaire : per her.

Nest, roman du moi devenu inhabitable par surcroît de personnalités, propose plusieurs manières d'habiter la lettre « I » et ses embranchements, à commencer par ce « double you » qu'incarne si bien la lettre « W » ou bien encore le « Y » de « Story » (Ordinary), cette troisième, ou quatrième personne du singulier enkystée

[139] Il s'agit du médecin qui donnera l'alerte et fera hospitaliser Elizabeth à la suite du saccage de la chambre d'hôtel et de l'auto-agression dont elle est à la fois la victime et l'auteur.
[140] Une des inconnues new-yorkaises, que les hallucinations transforment en viragos malveillantes, ne demande-t-elle pas à propos de la mère de Betsy : « Her calls herself Lili ? » (Nest 136)
[141] Lettre à Althorp (Nest 60), « the question of Miss R's defaced letter » (Nest 68)

dans les autres, comme les pronoms « she » ou « her » dans les identités distribuées entre R1 et R4, les italiques du prénom maternel qui affleurent avec la folie et la liberté scandaleuse qu'elle accorde à sa fille pendant les épisodes où elle n'est plus elle-même. Chez les Arrows, alors que Vergil, le maître de céans, joue comme de coutume « Mandalay », son air favori que personne ne supporte plus, Elizabeth, sous l'influence de celle que le Dr. Wright identifie quelque temps après comme Betsy (R3) ventriloque, profère ce que le lecteur suppose avoir été des insanités :

> Elizabeth, waiting again, again heard only silence and opened her eyes to find them all looking at her. « Elizabeth, » Aunt Morgen was saying, chokingly and half-rising, from her chair, « Elizabeth. » (Nest 32 Italiques originales)

Dans cette scène, les italiques n'insistent pas uniquement sur le caractère comique et non dévoilé de l'infraction commise, mais sur le symptôme déclencheur, à la fois présent et absent de la scène, responsable de l'obscénité, au sens propre. Le hors-scène que signifie la lettre « I », bastion de « E. R. », la souveraine, est celui de la folie qui finit de déloger de soi lorsqu'il n'existe aucun point d'ancrage :

> […] Elizabeth remained nameless […] and perhaps if she had fallen down the hole of the building she might have been missed because the museum tag reading Miss Elizabeth Richmond, anonymous gift, value undetermined, was left without a corresponding object. (Nest 8-9)

L'anonymat, l'absence de traits et de valeurs particuliers à rattacher à quelqu'un qui n'aura, en fin de compte, été personne, tel est le destin posthume envisagé dans ce passage pour Miss Richmond, dont le patronyme fonctionne comme une antiphrase. L'accumulation de richesses promises est soustraite d'avance, comme le laisse sous-entendre la polysémie du mot « miss », dans l'ironie sans merci qui réduit la disparition d'Elizabeth à une simple plaque d'identité désormais inutile, puisque privée, pour reprendre l'expression du texte, « d'objet correspondant » (Nest 9 Notre traduction).

Si elle évoque la chute d'Alice dans le terrier, la volatilisation d'Elizabeth s'inscrit également dans la thématique angoissante du happement dans un espace hanté et maléfique, comme un tableau, un miroir, ou une pièce invisible au commun des mortels. Jackson utilise les tropes d'une tradition littéraire fantastique qui, de Le

Fanu à James, dévoile les lieux des effrois les plus intimes. Le nom ne garantit plus aucune cohérence, l'intégrité de l'individu se voit menacée à chaque instant par la dissolution des combinaisons entre les diminutifs, les surnoms, les patronymes et les initiales. Les lettres du nom ne sont liées qu'en surface, en une ligature aussi vulnérable qu'éphémère : « Elizabeth » se décompose ainsi en sous-ensembles non viables, pour ainsi dire en enfants mort-nés. De même, le « M », lettre maternelle s'il en est, n'est qu'une version momentanée de son « W », son « double you », les noms de la folie s'épellent sens dessus dessous. En effet, le renversement des lettres procède de façon analogue au fantastique, en bouleversant l'organisation des repères habituels. Dans Hangsaman, il convient de le rappeler, la figure évoquée par le titre n'est pas seulement celle du bourreau, mais aussi celle du Tarot, pendue par les pieds, symbole de l'inversion radicale du monde qu'explore le roman par le biais de la folie. Le jeu de cartes, auquel Natalie est initiée par son double, Tony, dont le diminutif est peut-être donné à lire comme un cryptogramme à la fois trompeur et révélateur (« Not Y », version tronquée de « not you »), sert d'alphabet organisateur du chaos lors de l'échappée dernière. Le leitmotiv « Reversed » balise le parcours de Natalie/Tony jusqu'à sa halte dans un drugstore, où un immense miroir placé derrière le comptoir duplique le foisonnement des marchandises et transforme le magasin en une véritable foire du merveilleux. Sa dernière utilisation révèle la caractéristique essentielle de l'inversion : « The origin of all things. Reversed, ruin. » (Hangsaman 191) Ainsi, la langue des cartes de Tarot, réinventée au fur et à mesure de la fugue hallucinatoire de Natalie, met à nu ces rouages principiels que sont le retour, le revers, l'envers, et la dévastation dont ils sont à la fois la cause et la conséquence.

La lettre « y » que l'on trouve à la fin du nom de Tony et comme simple initiale de la seconde héroïne de « Story » (Ordinary) incarne l'altérité ; en particulier, la majuscule semble désigner une division mortifère opérée sur le corps même du « I » qu'elle disjoint et distord. Le conte, narré par un « I » anonyme, s'articule autour de l'emprisonnement de deux amies dans une gravure[142] représentant la demeure où vit Y, veuve depuis peu. Leurs tentatives d'évasion de cet espace délimité par la protection de verre se soldent par des échecs auxquels seule l'arrivée d'une tierce personne dans la maison abandonnée met fin. L'épais réseau de correspondances entre les morts et les vivants, le présent et le passé, la demeure

[142] Le contexte ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'un tableau, d'une photographie, ou d'une gravure. Cependant, la présence de la vitre de protection nous fait pencher pour la dernière hypothèse.

réelle et sa représentation picturale, les ancêtres malveillants personnifiés par l'épouvantable vieillard et sa fille, une sorte de sorcière faible d'esprit, que les prisonnières finissent par pendre haut et court[143], illustre la fausse complexité du jeu entre les lettres I et Y, qui ne sont sans doute qu'une seule et même personne. La difficulté ou l'embarras phonétique qui entrave la lecture à haute voix de certains passages où les deux lettres apparaissent côte à côte, deux instances parallèles d'une unique hantise, fait figure d'achoppement psychique : « This is the story that Y and I used to tell, used to tell in the quiet of the night, in the hours of the quiet of the night […] And I, Y would say, had to go first ». (« Story » Ordinary 219) Il existe en effet un inconfort certain à articuler à la suite les voyelles Y et I, auxquelles succèdent la consonne / w /, et les autres diphtongues de « used », « quiet » et « night », aux longueurs différentes[144].

La première vision d'Y, captive de l'autre côté du verre, se fait sous l'égide d'une lune personnifiée :

> The full moon has turned into a lopsided creature, but there was still moonlight enough to fill the room with a haunted light when I lay down in Y's bed, looking into the empty windows in the picture of the house. […] and then I knew that Y had been caught in some malevolence of the old house […] (« Story » Ordinary 220-221)

La narration elle-même est distordue, de guingois comme l'astre lunaire, comme la lettre Y à laquelle la lettre I tente de porter secours pour finalement mieux refermer le piège atroce à la fin de la nouvelle. On peut comparer la nature hypnotique de l'emprise sous laquelle I et Y se partagent le travail de clôture à l'écriture quasi automatique dont Nest, et Haunting dans une moindre mesure, offrent des exemples cocasses ; les expériences menées par le Dr. Wright avec les écrits des moi en lice de sa patiente (« four warring personalities » Nest 192) et les télégrammes d'outre-tombe dont Planchette, la planche médiumnique de Mrs. Montague, est la secrétaire, en témoignent.

---

[143] Voir notre chapitre sur le Demon Lover.

[144] La place nous manque pour commenter comme il se devrait cette difficulté à prononcer certains sons que le voisinage rend peu commode à aligner, mais l'exemple suivant est représentatif : « 'Y !' I said. » (« Story » Ordinary 223)

6. « A ghostly conversation then commenced » : Possession et dépossession de soi

Pour le Dr. Wright, il ne s'agit pas seulement de rendre compte avec la fidélité dont il se targue avec insistance les propos, de sa « joyeuse petite équipe » (« I grew quite accustomed to my little group of girls and we were frequently very merry […] » Nest 167), mais de se porter garant de l'invraisemblable :

> […] now, indeed, her hand was writing, and I thought no more of that than of Bess ; this time she caught my glance and looked also down at her hand ; « I have done this before, » she whispered, gazing in horror at her writing hand, « my hand is moving by itself. » She seemed horrified and filled with loathing for her own hand, and yet fascinated, for she made no attempt to lift her hand from the page, but leaned forward to see what was written. A ghostly kind of conversation then commenced, with Bess, speaking in a kind of muted sick voice, communicating with her own right hand. (Nest 180)

L'écriture, à comprendre dans le contexte donné ci-dessus, comme exercice de conversation entre deux moi, deux calligraphies, une main douée de parole qui dialogue avec une propriétaire incapable de la reconnaître pour sienne[145], car le style d'adresse de Betsy lui est aussi étranger qu'odieux : « I hope, Doctor, that you think I am vulgar at this writing ». (Nest 181 Italiques originales) Le choix de l'adjectif n'est pas anodin, et la formule suffisamment rare[146] pour mériter l'attention ; Bess ne fait pas uniquement montre d'une sophistication langagière, voire ampoulée, à l'égal de celle du Dr. Wright, elle indique malgré elle des modalités de lecture essentielles à la thématique du roman. Dans The Turn of the Screw, Douglas prévient son auditoire que le manuscrit dont il s'apprête à lui faire la lecture ne devra à aucun moment faire l'objet d'une interprétation « vulgaire[147]», propre à détourner les sens subtils à lire

---

[145] Le trope des mains greffées est un des classiques du genre fantastique, les fragments épars de cadavres que le Dr. Frankenstein dérobe dans les tombes pour fabriquer sa créature étant l'exemple le plus horrifiant d'expérimentation contre-nature. Le roman *Les mains d'Orlac* reprend le thème de l'aliénation d'une partie du corps, d'abord perdue puis remplacée, mais irrémédiablement étrangère.
Maurice Renard, Les mains d'Orlac (1920), Bordeaux, Moutons Elecrtiques, Coll. Bibliothèque Voltaïque, 2008.

[146] Le Macmillan propose la définition suivante : « Lacking the ability to judge what is attractive, suitable etc.»

[147] Henry James, The Turn of the Screw, op. cit., p. 5.

entre les lignes du récit. De même, le lecteur se voit prié, de façon oblique et espiègle, de redoubler de prudence et de creuser plus avant la question, distrayante en surface, des rédactions sous hypnose, à plus d'une main.

Bess, d'abord incommodée par la dimension surnaturelle de la situation, est scandalisée par la teneur des propos que lui tient Betsy[148], marionnette émancipée de son marionnettiste : « This is more than I can stand, my own fingers holding a pencil and speaking to me so rudely […] » (Nest 181) Cette instance indépendante, et insolente à souhait, insulte («foul dirty thing» Nest 181), énonce des vérités déplaisantes (« old doctor money-taker tell aunt m […] better hide nestegg went together to find » Nest 181), provoque une lutte physique dont l'enjeu, au-delà de l'autorité financière de la jeune héritière et de la science médicale de Wright, est bien une affaire de rivalité entre auteurs :

> At this point Bess raised her left hand and dashed the pencil from her right hand, in a gesture of such violence that I was shocked, and half-rose to expostulate.
> « This is frightful, » she said, her voice still shaking with anger. « That I should have to sit here and read the ravings of a maniac… » (Nest 185)

Le crayon que se disputent, sous la houlette de Wright l'hypnotiseur, Bess et Betsy, incarne la souveraineté martiale des mots, que la langue anglaise laisse volontiers affleurer, grâce au jeu « sword/word ». L'encodage, puis le décodage, de vérités inavouables comme les fins mercenaires de Wright[149], participent au feuilletage des textes donnés à lire. Qui écrit et qui lit, qui s'arroge le droit absolu que confère l'autorité de celui qui tient, détient le crayon ? À cette question absurde à première vue, car Nest incite au rire, les réponses qu'apportent les personnages de Jackson constituent un florilège singulier.

L'usage d'un verbe formel (« commence ») met en parallèle ces deux écrivains amateurs que sont Wright et l'oncle Julian ; le premier se félicite d'assister à une conversation peu ordinaire (« A ghostly kind of conversation then commenced […] »

[148] Des propos écrits, rappelons-le. Il convient de restituer à la scène sa nature profondément comique, analysée dans le chapitre « La scandaleuse maïeutique du rire ».
[149] C'est le versant « Hyde » du Dr. Wright, éberlué devant la première mue d'Elizabeth en Betsy, auteur du message « better hide Nestegg went together to find ». (Nest 181)

Nest 180), le second se propose d'ouvrir son chapitre 44[150] par un mensonge sans vergogne : « I shall commence, I think, with a slight exaggeration and go on from there into an outright lie. […] I am going to say that my wife was beautiful. » (Castle 479) Ce qui donne le signe de départ, l'impulsion première, le désir à la source de toute narration, n'est tangible qu'en sa fantaisie foncière. Les secrétaires extraordinaires, les ventriloques de la folie que sont Frances Halloran, (Sundial), Elizabeth Richmond, Merricat et l'oncle Julian, offrent à Jackson le creuset au fond duquel évoluent les formes primitives de l'écriture, semblables à celles que Betsy distingue de manière incongrue : « So you see, » [she] said, looking with deep satisfaction into a bowl of clear soup in which, far down, small strange shapes moved, and stirred, and stared, and strode. » (Nest 117)

La langue liquide parlée sur la lune (« […] on the moon we spoke a soft, liquid tongue, and sang in the starlight […] » Castle 435), se matérialise dans le stylo de Julian que Merricat enterre près du ruisseau, réceptacle et courroie du nom, version étonnante et bénéfique de l'Hèbre où les Ménades jettent la tête d'Orphée : « […] and one night I went down to the creek and buried Uncle Julian's initialled gold pencil by the water, so the creek would always speak his name. » (Castle 550) Le nom du défunt et la langue deviennent liquides, en effet, et leur voisinage avec l'or les rend plus précieux encore. Par l'entremise de Merricat, Jackson marie ventriloquie et secrétariat[151] magique, mais ces tâches ne sont pas l'apanage d'une nature animée ; la lecture et l'écriture sont assemblage et démantèlement de lettres, libération de voix spectrales dont la présence-absence sature le corps comme le psychisme, lieux d'énonciation, porte-paroles ou porte-plume si l'on peut dire. Afin d'accéder au statut d'auteur, il faut aux personnages faire table rase, comme le fait Merricat, de manière certes outrancière, avec l'assassinat de sa famille.

Pour Didier Anzieu, le meurtre et l'écriture sont intimement liés, car « créer, c'est toujours tuer[152] » affirme-t-il, et il faut au sujet s'extraire de la ganse à l'intérieur de laquelle [il] est collé à la peau maternelle dont il ne sait se différencier.

---

[150] « I really think I shall commence chapter forty-four, » he said, patting his hands together. (Castle 479) Ce chiffre est doté d'une importance que le personnage d'Angela Motorman met en évidence dans « Along ».
[151] La formule de Wright est décidément heureuse, qui combine l'écrit, l'oral et le spectral : « […] I did not put it past her to suspect me of a kind of written ventriloquism. » (Nest 183)
[152] Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 31.

Il doit faire œuvre de l'interface, cette « surface de peau commune avec la mère[153] » qu'il va utiliser comme départ pour effectuer à la fois la séparation[154] et le contact dont il a longtemps besoin. Ce que le psychanalyste appelle dès lors un « prototype de parchemin[155] » permet l'inscription créatrice.

Une certaine radicalité féminine se dégage de l'œuvre de Jackson, due à la férocité de ses héroïnes. Dans Sundial, Orianna Halloran, penchée au-dessus du cadran solaire, ne prête qu'une oreille distraite les vers de « The Knight's Tale » que lui récite Essex :

> « 'What is this world ?' » Essex said obediently, « 'What asketh man to have ? Now with his love, now in his colde grave, Allone, with-outen any companye.' »
> « I do not care for it, » Mrs Halloran said, caressing the W in WORLD. (Sundial 168 Lettres capitales originales)

Le monde sur lequel elle souhaite régner en maîtresse absolue, à l'image de ce « W » majuscule, se situe aux antipodes des préoccupations philosophiques exprimées dans le conte de Chaucer, bien qu'il s'agisse d'un royaume promis, lui aussi, dans une autre forme d'au-delà, en d'autres termes le post-apocalyptique. Souveraine folle et sans merci, capable de supprimer son propre fils, cette Elizabeth Regina aussi peu crédible que le reste de la communauté incarne la tyrannie mortifère d'autres personnages féminins qui n'ont rien à envier à leurs homologues masculins.

E.R. sont également les initiales du père d'Elizabeth Richmond, dont on peut lire le prénom, Ernest, après l'ablation du « h », comme un « her nest » sous-jacent, ce qui correspond à sa fonction financière (« nestegg ») non négligeable, la fortune qu'il laisse à sa fille placée sous la tutelle de Morgen n'étant pas le moindre des attraits de la jeune femme, comme le fait si bien remarquer Betsy.

Pour passer de la littérature paternelle telle que la promulguent Arnold Waite (Hangsaman), Hugh Crain avec son manuscrit signé dans le sang, sa bible infernale (Haunting 363) aux livres secrets du moi, il faut de prime abord affronter le panoptycon d'une Mrs. Merriam (Road), ou se frayer un chemin mental dans le

---

[153] Anzieu, *Le Corps de l'œuvre, op. cit.,* p. 71-72.
[154] Ibid., p. 71. Le support de l'oeuvre est « erune surface de séparation et une surface de contacts.» (Ibid.,71-72)
Proust parle de « décollage » à propos de Bergotte, comme le rappelle Anzieu : Ibid., p. 18.
[155] Id. p. 72.

silence ponctué de lamentations d'une Charity Waite (Hangsaman). L'exergue des mémoires que Crain lègue à sa fille aînée aurait tout aussi bien pu être signé par l'une des mères peu avenantes, nombreuses dans l'œuvre de Jackson : « Thy everloving father, in this world and the next, author of thy being and guardian of thy virtue ; in meekest love, Hugh Crain. » (Haunting 363) Lorsqu'il s'agit d'inventorier les maux qu'elle engendre, l'autorité, parce qu'elle met au même plan la création biologique et l'auteur d'une œuvre, est également partagée entre hommes et femmes.

Dans Road, l'œil maternel est doué d'omniscience, et détruit tout ce qu'il détecte bien au-delà du secret des tiroirs fermés à clé. Mrs Merriam s'impose d'emblée comme le personnage du censeur de l'Inquisition qui met à l'index, brûle, vitupère. Soupçonne-t-elle quelque contravention aux règles qu'elle édicte, qu'elle se livre sans autre forme de procès à une perquisition :

> The word « letters » carried Harriet hastily up the stairs and into her room […] The slant-top [of her desk], which should have been securely locked, was dropped down to make the table surface, and Harriet's small papers and notebooks lay as she kept them, mercilessly neat, put back in the pigeonholes, perhaps even put back more carefully than Harriet, who loved them, ever did. (Road 16)

La fouille est signalée non par le désordre, mais par la méticulosité avec laquelle les affaires ont été remises à leur place après leur examen, le rabat du secrétaire laissé ouvert en évidence, et la clé glissée sous l'oreiller, sa cachette originelle, pour mieux souligner l'inutilité de toute résistance au regard maternel espion[156]. Dans Nest, l'hypnose symbolise une prise de pouvoir ambivalente, l'autorité de Wright/ Wrong mettant au jour des dispositifs d'énonciation et d'écriture idiosyncrasiques, et singulièrement libres. Les références obliques au métier de détective privé, de même que le jeu de mots articulé autour de l'homophonie entre « I » et « eye », permettent à Jackson d'affiner sa vision des instances patriarcales raillées en la personne du médecin, et de la violence que constitue son intrusion dans l'intimité psychique de sa patiente. Si cette domination comporte sa part d'ombre, l'autorité patriarcale permet

[156] Il n'existe aucun moyen de se prémunir des effets d'une surveillance quasi-surnaturelle. De manière attendue mais non moins efficace et humoristique, Jackson rappelle que le jeu de mot possible en anglais entre « eye » et « I » a toute sa raison d'être dans des contextes de mort psychique, comme dans Road, mais aussi dans Nest. Les pouvoirs de détection de Mrs. Merriam sont aussi ceux de celui que l'on appelle un « private eye ».

tout de même une inscription, une forme de résistance à l'annihilation complète, ce qui n'est nullement le cas lorsqu'intervient une figure maternelle comme Mrs. Merriam.

Le châtiment infligé à Harriet pour avoir écrit une lettre de Saint-Valentin à un garçon du voisinage est la destruction systématique de ses documents intimes : « […] instead of eating dinner she and her mother had stood religiously by the furnace and put Harriet's diaries and letters and notebooks into the fire one by one, while solid Harry Merriam sat eating lamb chops and boiled potatoes upstairs alone. » (Road 34)

Le caractère sacrificiel du renoncement forcé à l'intimité de l'écriture, à l'individuation hors de portée du despotisme maternel, est souligné de façon comique par l'ingestion d'agneau par un père relégué certes à un étage supérieur, le rez-de-chaussée par rapport à la cave où se déroule l'autodafé, mais condamné au matérialisme grossier d'un repas solitaire dont il ne comprend pas le sens symbolique.

Le contraire d'une muse, Josephine Merriam avoue avec coquetterie avoir écrit de la poésie pendant sa jeunesse, et encourage Harriet dans la même voix, dans l'espoir de sceller un pacte de réconciliation. Comme de raison, le poème que cette dernière compose s'intitule « To My Mother » (Road 57), tribut obligé auquel ne peut se soustraire la fille inféodée.

Dans Hangsaman, Charity Waite ne participe pas aux échanges épistolaires de son mari avec Natalie, mais elle y apparaît sous forme de troisième personne uniquement occupée du bon fonctionnement des « rouages internes » (Hangasaman 99 Notre traduction) pour utiliser l'expression peu flatteuse de son mari[157]: « Your mother insists that I inquire about your health. I tell her it is no longer our affair, but she feels that maternal interest is evidenced by a scrupulous investigation of your internal workings. » (Hangsaman 99) Son mari s'étant arrogé la noble tâche de l'éducation intellectuelle de Natalie, il ne reste en effet à son épouse qu'une fonction maternelle restée figée à l'ère préverbale, ou tout au mieux à celle des apprentissages de la marche et de la parole. La mièvrerie stéréotypée avec laquelle est illustrée la difficulté qu'éprouve Charity Waite à accepter son inévitable séparation d'avec sa fille, dont la première année à l'université est l'étape initiale, ne doit pas être prise à

[157] Cette appellation n'est pas sans rappeler le Dr. Wright et les développements embarrassés qu'occasionne son analogie avec la plomberie : « My problem was, specifically, to get back through the pipe to where the obstruction lay, and clear it away. » (Nest 50)

la lettre. Ses déclarations sont théâtrales, pathétiques certes, et les choix vestimentaires qu'elle fait pour Natalie, du pyjama à motifs animaux (« […] on the pajamas was a pattern of black-and-red scotty dogs […] » Hangsaman 144) à la robe du soir sophistiquée manifestent une maladresse que Waite ne se prive pas de railler dans une de ses missives :

> Your mother insists[158] that I include in this letter the statement that she has sent you a black evening dress with, I believe she said, off-the-shoulder-sleeves […] and I truly believe that it was an entirely goodhearted and unselfish gesture, that your mother hoNestly has sent you a black evening dress with off-the-shoulder-sleeves because, considering more than she usually does, she thought it the most wonderful gift a mother could possibly send her daughter. (Hangsaman 141)

Le contraste entre la jeune fille sur le point de faire son entrée dans le monde[159], bien au-delà des confins maternels, et l'enfant qu'elle est encore, n'est pas une des moindres causes de divorce entre les diverses entités en jeu ; l'ironie mordante d'un père possessif rejette la nostalgie de Charity[160] Waite dans des marges situées hors du champ de vision du monde extérieur. La voix au chapitre est donnée de biais, comme par condescendance. D'ailleurs, si la nourriture et la cuisine sont les seuls autres domaines dans lesquels Mrs. Waite peut exceller, ils favorisent l'expression d'une frustration peu supportable aux oreilles de Natalie, rendue complice bien malgré elle. Le cantonnement est en effet contexte et prétexte à une série de litanies que l'ivrognerie rend peu à peu larmoyantes, la cuisine étant le lieu

---

[158] C'est la seconde fois que Waite souligne l'insistance à laquelle il prétend céder de bon cœur. De cette façon, l'absence calligraphique, scripturaire, de Charity Waite se trouve justifiée, puisque la parole maternelle est en apparence fidèlement rapportée, grâce à un Arnold Waite secrétaire de son épouse.

[159] Il convient de ne pas perdre de vue que le caractère désuet de cette transition essentielle dans la vie d'une jeune fille que sont ses débuts dans la société, avec en particulier le rite de passage du bal de débutante, n'a rien d'artificiel en 1951, l'année où paraît Hangsaman. De Jane Austen à Léon Tolstoï, ce moment décisif dans l'avenir matrimonial des filles ainsi lancées sur le marché du mariage fait l'objet de nombreuses descriptions. Le roman victorien s'empare de ce thème qu'on trouve aussi chez les écrivains outre-Atlantique. La première moitié du XX^{e} siècle n'est pas exonérée de ce type de préoccupations ; Shirley Jackson décrit une Amérique encore enkystée dans des traditions quasi-victoriennes.

[160] A la rareté du prénom, on peut associer la vanité de la vertu qu'il évoque, perdue dans le contexte claustrophobique, parfois carcéral de Hangsaman. A l'instar d'Elizabeth Langdon, son double, Charity Waite pourrait être décrite comme un oiseau dans sa cage : « […] her own door closed behind her, she had changed, as a bird stepping again inside its cage is no longer a creature of circle and parabola, but a hopping thing […] » (Hangsaman 80)

où elle peut laisser libre cours à ses flots incantatoires et à ses jérémiades. Dans Hangsaman, le poème culinaire des femmes Blackwood, que Merricat célèbre dans Castle, constitué d'heureuses recettes et des exquises conserves soigneusement mises à l'abri dans le cellier n'est qu'un résumé de souffrances et d'obligations aliénantes. Les incontestables talents domestiques de Charity Waite annoncent ceux du boucher Straus dans Sundial[161], mais ne génèrent pas le même bonheur. Le leitmotiv de la lamentation habituelle (« [her] refrain of reminiscence and complaint » Hangsaman 19) contre Waite, les hommes en général et l'institution du mariage, commence dans le seul lieu où semble hors d'atteinte de son époux, à l'occasion des préparatifs élaborés auxquels la contraignent ses invitations dominicales : « […] and so […], once a week [she] was allowed a length of time unmolested[162] except for the company of her daughter. » (Hangsaman 19)

La mère est un entre-deux qui ne se situe dans la loi, ni hors la loi, une loi non écrite qui cependant pénètre, en raison d'une porosité abjecte, et mine de l'intérieur. À deux reprises, il est fait allusion à la connivence féminine que Mrs. Waite souhaite établir avec Natalie, qu'elle souhaite prendre à témoin lors de moments spatio-temporels distincts des zones de silence familial[163]. Le monologue hebdomadaire (« […] and probably because she talked so little elsewhere she made her conversation in the kitchen a sort of weekly chant, a news bulletin […] » Hangsaman 19) est étayé par des affects violents, parfois guerriers, que Charity Waite aimerait traduire en une langue de femme, à proprement parler :

> […] she and Natalie were associated in some sort of mother-daughter relationship that might communicate womanly knowledge from one to the other, that might, by means of small female catchwords and feminine innuendoes, separate, at least for a time, the family into women against men. (Hangsaman 19)

---

[161] Comme Straus, Mrs. Waite a l'art du découpage parfait : « When Natalie came into the kitchen her mother was leaning over the sideboard, slicing meat beautifully thin with the butcher knife ». (Hangsaman 19)

[162] L'adjectif est ambigü, car il a un sens juridique et sexuel en plus du sens désormais obsolète d'importuner, d'irriter, déjà formel et compassée en 1951.

[163] «Mrs. Waite, who had hoped for so long to persuade Natalie of her womanhood with words, having no better weapon at her disposal, sighed deeply, and the silence at the breakfast table, which had been a family silence before, became a family pause, a preparation for speech ». (Hangsaman 48)

La langue anglaise dispose de trois vocables distincts pour un champ lexical complexe que le français doit couvrir avec les seuls mots de « féminité » et de « féminin » : « female », « womanhood », et « femininity ». Les velléités revendicatrices d'un personnage enferré dans ses frustrations et l'amertume de rêves avortés[164] ne permettent pas d'affiner ce que Mrs. Waite entend exactement par les catégories évoquées ci-dessus ; elle semble réduire à une simple polarité des formes de féminin et de masculin indépendants des subtilités liées à la construction des identités intérieures.

L'enseignement maternel tel que le pratique Charity Waite est au mieux délétère ; il procède par contre-exemples plutôt que par prosélytisme convaincant, et enracine l'avenir féminin de Natalie, pour ainsi dire, dans une langue abîmée. Les élans suicidaires de Mrs. Waite ont pour contrepoint les accidents d'Elizabeth Langdon, chez qui l'abus d'alcool provoque des épisodes d'inconscience pendant lesquels des cigarettes mal éteintes causent des départs d'incendie. Ces personnages sont les deux faces d'une même image d'échec dans la parole, de blessure irréparable dans la langue. D'autres instances féminines, comme dans Haunting, entièrement léthifères, inscrivent la mort comme unique réponse aux questions que pose Hangsaman avec la véhémence de son héroïne encore adolescente, sur la nature de la vie, ou bien encore sur le mystère d'être soi. Certes, Elizabeth Langdon et Charity Waite sont occasionnellement des charges, au sens propre du terme, des corps à transporter dans leur lit respectif pour cause d'ivresse excessive, des porte-paroles à demi-inconscients d'un malaise existentiel. Natalie, dont le départ à l'université annonce les solitudes maternelles à venir[165], et qui perçoit malgré elle les présages d'un changement radical, se voit déclarée orpheline de mère : Mrs. Waite began to cry, and buried her head in the pillow. « Poor little girl, » she said. « No mother. » (Hangsaman 39)

Plus qu'un aveu de quasi-non-existence, une telle abdication du rôle maternel est une privation d'espace dans lequel ébaucher un commencement d'habitation au monde. Le mécanisme psychique à l'œuvre dans cette situation exige de l'enfant un

---

[164] De ce point de vue, Mrs. Waite est la représentative, caricaturale mais non moins significative, d'une sclérose féminine que la littérature des années soixante et soixante-dix fait voler aux éclats.

[165] Le malheur d'une solitude exponentielle, selon Charity Waite : « A mother gets very lonesome without her daughter, » [she] said. « Especially when it's an only daughter. A mother gets lonesomer than anything in the world. » (Hangsaman 22) Le caractère histrionique de Mrs. Waite est magnifié par l'utilisation du comparatif de supériorité sous cette forme assez rare.

redoublement dans l'effort de réparation de l'objet aimé. Natalie doit colmater une brèche que Charity Waite[166] a creusée, et franchir l'infranchissable distance entre le trop-plein d'une mère ivre, rivée à son impuissance, et le vide qu'induit cette dernière. Le déséquilibre entre le déficit maternel et la surabondance de signes douloureux, une sémiologie de féminité souffrante, caractérise cette relation entre une fille et une mère encore vivante[167].

Elizabeth Langdon, ancienne étudiante de son mari, à peine plus âgée que les jeunes femmes qu'elle jalouse à présent, incarne un type de discours intimement ancré dans la figure de la mère à la fois défectueuse et désireuse de compenser les manques que ses silences, ses paroles souvent inadéquates, et ce qui demeure non-dit, en équilibre délicat, mettent en lumière. Entre Charity et Natalie, celle dont le nom signale l'amour, la bonté, la tendresse, ou encore la valeur attribuée à ce qui est cher dans toutes les acceptions du terme, et la fille à qui elle a donné le jour, et dont le prénom est étymologiquement relié à la naissance, et la nativité, il s'écrit un texte de nature comique, auquel Jackson ne donne parfois des accents pathétiques pour en mieux saper les aspects essentiellement tragiques. La répétition, au risque de sembler maladroite, du leitmotiv dans l'exemple à suivre, en est le symptôme, sinon la signature :

> Natalie felt rather than heard her mother draw breath to speak, and then resign it. No point in speaking, no reasonable thing to say. It had all been debated endlessly in the second between her mother's drawn-in breath and Natalie's involuntary movement that checked it. Her mother had almost said, « Natalie, are you happy ? » and Natalie had almost said, « No » ; her mother had almost said […] (Hangsaman 167)

Par cinq fois, le souvenir d'une parole au bord de l'éclosion ponctue de façon obsessionnelle une conversation spectrale, toute en non-dit. La richesse sémantique de ce passage en apparence assez banal confirme l'importance du réseau thématique

---

[166] Le prénom et le nom maternels prennent toute leur signification dans ce contexte. « Charity » fonctionne comme une antiphrase, que le nom de famille confirme dans sa polysémie, entre l'attente et le poids.

[167] Dans Road, Harriet Merriam, Marilyn Perlman, Virginia Donald, ont chacune une mère bien en vie, et Harriet semble être la seule à souffrir d'une main mise autoritaire, qui met d'ailleurs fin aux espoirs qu'elle place dans ses écrits secrets. C'est dans l'espace-temps post-narratif que résume la conclusion du roman que l'on voit Harriet Merriam, prisonnière d'un foyer sans joie où, après la mort de sa mère, elle reste auprès de son vieux père.

du roman ; la résignation maternelle à ne rien dire (« and then resign it » Hangsaman 167) annule, suspend la parole, mais n'en trahit pas moins la présence refoulée, au bord du souffle.

Ce descellement qu'opère Charity Waite dans son désarroi doit être perçu au plus près de son sens étymologique ; il faut y voir le mot fantôme originel, resignare, et la scène qu'il dévoile ainsi discrètement. L'interminable conversation à laquelle il est fait référence se poursuit sous d'autres formes, dont la schizophrénie pourrait être une des modalités, les moi maternels et ceux de la fille investis dans des instances gémellaires comme Tony, le double, mais aussi en la personne d'Elizabeth Langdon, reflet de celle que fut Charity lorsqu'elle était jeune.

Elle est en effet accablée par les mêmes malheurs que déplore la mère de Natalie, elle aussi sacrifiée sur l'autel du mariage à un professeur de littérature volage et égoïste, épouse incomprise et trompée à tous points de vue. Davantage sujet de comédie[168] que propice à un traitement grave, l'alcoolisme des deux femmes est leur second point commun. Les incendies à répétition qu'Elizabeth déclenche avec ses cigarettes mal éteintes, des tentatives de suicide déguisées selon Arthur Langdon, expriment une violence sous-jacente qui ne trouve d'autre échappatoire que dans ces actes manqués.

L'ambivalence des sentiments que nourrit Natalie à l'endroit d'Elizabeth, faits d'attirance, de compassion et d'amusement cynique, révèle son intensité haineuse peu après une rencontre inattendue avec Arthur Langdon, qui met provisoirement fin à une errance sur le campus à une heure tardive, où l'héroïne, comme happée par une effroyable échappée annihilatrice, se transforme en instrument de torture et de mort :

> Or take all the houses and stack them crazily one on top of another with the dolls inside and then top of the teetering stack of houses set the Arthur Langdon doll and turn it on its head and then with one full laughing breath…
> « Hello ? Is that Natalie Waite ? » (Hangsaman 180)

[168] C'est à l'aide des cocktails qu'elle a préparés un peu plus tôt, avant de s'endormir une cigarette à la main, qu'Elizabeth Langdon veut éteindre le début d'incendie :
Elizabeth came back behind [Natalie] with a shakerful of cocktails and said with a giggle : « Couldn't wait to fill a pitcher with water. Got to remember to save two drinks. » Natalie knocked her arm away so that the cocktails poured on the floor, and said, « That stuff burns ! Get water ! » (Hangsaman 415 Italiques originales)

L'échange de quelques propos anodins se solde par l'annonce, faite comme par inadvertance et de façon embarrassée, de la grossesse d'Elizabeth, et les félicitations d'usage. Natalie se dirige alors vers la maison, la bâtisse rococo[169] où l'attend Tony, et qui sera le point de départ de la toute dernière étape de la traversée de son enfer intérieur. Le Tarot dont se sert le double de Tony pour son jeu de patience fonctionne comme un nouvel alphabet, un système d'organisation du hasard (« ancient fortune-telling cards » Hangsaman 182), un étai chamarré (« richly gilt and red » Hangsaman 181) dont la matière constitutive évoque les livres d'autrefois : […] Natalie glanced down at them and could almost feel their remembered softness which from long use was so little like cardboard now, and almost, she thought, like parchment. » (Hangsaman 182) La polysémie du mot « page » permet de filer la métaphore de l'écriture mentale en cours :

> « The Langdons are having a baby. »
> « Page of swords, » Tony said. « Imagine breeding Elizabeth to Arthur. The American Kennel Club will of course have to destroy all the cubs. » (Hangsaman 184-504)

La crudité des propos va de pair avec la destruction psychique qui en est le contexte essentiel, entre les parenthèses qui ouvrent et referment cette odyssée qu'est l'effondrement, l'épisode d'anéantissement halluciné interrompu par l'annonce de la grossesse, puis sa reprise sous d'autres formes. L'élimination des chiots de race bâtarde, créatures contre nature, correspond à l'explosion des affects que nous analysons dans le chapitre consacré à la folie ; la violence inouïe de l'image mérite également d'être examinée d'un point de vue moins clinique à proprement parler, davantage lié à l'écriture. Les stratégies psychiques mises en place afin de contenir la désagrégation mortifère écrivent en toutes lettres, parfois symbolisées en instruments de mort comme des épées, signes divinatoires détournés afin de mieux inscrire les édits de la folie. Il convient d'ailleurs de souligner que les retrouvailles entre Natalie et Tony permettent de remettre à sa place une pièce manquante du puzzle, un signe, précisément, une marque soustraite au regard. Un silence, semblable en cela à une lettre jamais tout à fait reçue, car mise de côté, ou falsifiée, est un moyen de

[169] Ce détail ne manque pas d'intérêt, car en histoire de l'art, le style rococo marque un entre-deux entre le début du XVIII^e^ siècle et la Révolution Française, une parenthèse d'apparente frivolité dans une époque inquiète, aux abords des grands troubles qui modifièrent profondément les sociétés européennes.

monstration par absence. L'attention maternelle, dont la nature, purement matérielle et mécaniste selon Arnold Waite, l'exile du champ littéraire en réduction qu'est la correspondance, se situe dans une zone malaisée à cerner :

> Strange, Natalie thought, in all his wisdom my father never found from my letters that I get Along badly with people ; I suppose it's the first thing my mother fears, just as she is afraid that I have been visited with all her sorrows, because those she is better able to heal in me than she could in herself.
> […]
> « Everything's really fine, » Natalie said to her mother. […]
> « I haven't told your father, » her mother said surprisingly. (Hangsaman 168)

Le propos paraît anodin, qui relate une simple omission, mais ce dont il question dans l'extrait ci-dessus dépasse très largement le malaise existentiel d'une jeune fille envoyée loin de chez elle pour la première fois. Les maux à peine évoqués, comme en un tour de prestidigitation, montrés et camouflés en une fraction perceptuelle, et disposés de manière pragmatique dans les catégories de la mésentente avec autrui, ou bien encore des peines et des chagrins que partagent la mère et l'enfant, mais il s'agit aussi, et peut-être avant tout, d'une lettre mise au secret, en ce lieu qui les sépare et qu'elles partagent cependant. La scène, un clair-obscur, s'articule autour de ce qui doit rester inconnu du père, un courrier envoyé par les autorités de l'université pour alerter les Waite des difficultés que Natalie semble rencontrer, représentées notamment par ses absences aux cours qu'elle est censée suivre avec assiduité. Il n'est pas indifférent que ce qui signale cette entorse soit une lettre, arrivée au domicile familial et escamotée par Charity Waite, et le double perdu de la première, auquel Tony fait allusion de façon désinvolte peu de temps après : « There was a letter for you from the Student Committee […] They said you haven't been to any classes for two weeks. […] I lost the letter somewhere. » (Hangsaman184) Il faut noter le dédoublement systématique, qui oppose les lettres, l'une adressée aux parents, l'autre à la fille, puis Charity et Natalie, et enfin cette dernière et Tony.

Jackson inventorie les modalités d'invention d'une écriture de ces interstices ; les cartes de Tarot dans Hangsaman, les avertissements apocalyptiques de Sundial, les lettres de Nest, mais également les murs de Hill House dans Haunting, offrent une surface d'écriture à la fois interne et externe. Il est possible de comparer les divers exemples de graphie dans Nest et les miroirs identitaires qu'ils tendent, à l'ardoise ou

au bloc-notes magique (Wunderblock) que Freud[170] évoque à propos de l'inconscient et de ses manifestations les plus immédiatement lisibles, après les effacements, les réagencements et les réécritures nécessaires à l'homéostasie mémorielle propre au psychisme. De sa lecture du texte freudien, Paul-Laurent Assoun tire une « métapsychologie de la trace » particulièrement propice à la compréhension de l'œuvre de Jackson : « Assumons cette lapalissade, qui nous révèle que la trace est aussi bien le signe d'une absence, dans l'espace ou le temps » [171]. L'appareil psychique tel que Freud le conçoit est un système d'écriture que Jackson, comme tout écrivain véridique, comprend intuitivement. Le déchiffrement des signes épars dans une réalité soudain fracturée par l'irruption de l'autre, des autres, en soi, en épuise tous les sens possibles. Dans Nest, le dictionnaire maternel et l'annuaire ne sont pas intelligibles, ils reproduisent, sous prétexte de l'ordonner et de l'ordonnancer, le chaos d'une langue brisée, affolée par les entrechocs d'entités intérieures ; ainsi, les adresses correspondent aux nombreux homonymes d'Elizabeth Richmond ne renvoient à aucune destination particulière, sinon à toutes, la mère étant toute ensemble centrifuge et centripète, partout et nulle part, comme les indices qu'elle laisse dans le sillage de son absence.

Cette confusion volontaire, cette détermination à fourvoyer, est perceptible dans l'abus pénible des signaux contradictoires, qu'illustre notamment la tension entre « ici » et « là-bas », ces lieux d'exil indélimitable entre lesquels errent les héroïnes de Jackson, mais aussi dans leur parcimonie, non moins déroutante. Dans leur économie quasi télégraphique, les messages — graffiti gigantesques inscrits sur les murs de Hill House sont dénués de ponctuation qui pourraient les rendre compréhensibles :

> The writing was large and straggling and ought to have looked, Eleanor thought, as though it had been scribbled by bad boys on a fence. Instead, it was incredibly real, going in broken lines over the thick paneling of the hallway. From one

[170] Sigmund Freud, « Note sur le 'bloc-notes magique' » (1925), Huit études sur la mémoire et ses troubles, Trad. de l'allemand par Denis Messier, Préface de J.- B. Pontalis, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, série traductions nouvelles, 2010.

[171] Paul-Laurent Assoun, « La Trace folle : Pour une métapsychologie de la trace », Che vuoi ? 2005/ 1 (N°23), p. 85.
Pour Derrida, « [l]a structure de l'appareil psychique sera représentée par une machine d'écriture. [...] qu'est-ce qu'un texte et que doit être le psychisme pour être représenté par un texte ? »
Jacques Derrida, « La scène de l'écriture », L'écriture et la différence, p. 297. Paris, Editions du Seuil, Coll. « Tel Quel », 1967, rééd. Coll « Points », 1979. Italiques originales.

> end of the hallway to the other the letters went, almost too large to read, even when she stood back against the opposite wall.
> « Can you read it? » Luke asked softly, and the doctor, moving his flashlight, read slowly: HELP ELEANOR COME HOME (Haunting 345 Majuscules originales)

Tels des archéologues dans le secret d'une pyramide, les hôtes de Hill House sont confrontés au mystère absolu d'une écriture étrangère ; ce qui aurait été une preuve de vandalisme vaguement délictueux et obscène sur une palissade triomphe sur le mur d'un hall, traces géantes d'un appel ambigu. L'identité du signataire de ce message aux lettres disproportionnées, celles des destinataires possibles, reste floue. Il n'est pas précisé si c'est Eleanor qui doit être aidée, ou si elle doit rentrer à la maison pour aider quelqu'un. Cette manière de télégramme rappelle la langue de la mère souffrante au chevet de qui Eleanor a perdu ses années de jeunesse, le code Morse des coups de canne donnés contre le mur nuit après nuit, et le déferlement de rage dont Hill House est le théâtre. Lors de sa première manifestation nocturne, la maison semble traduire une langue inscrite sur le mur de séparation entre Eleanor et sa mère toujours déjà mourante, jamais apaisée : « That is not the table falling, she thought ; my mother is knocking on the wall. » (Haunting 312) Le monde sonore de la furie de Hill House est fait de bruits divers, que des effets synesthésiques rendent gluants à l'oreille (« sticky sounds » Haunting 315), comme pour mieux évoquer la saleté de la chambre de la malade, ou révèlent dans leur béance (« It sounded, Eleanor thought, like a hollow noise, a hollow bang […] » Haunting 332) une force tellurique indomptable (« […] the iron crashing against what must have been a door very close. » Haunting 313) La langue sensorielle de la maison est douée d'une puissance primale dédoublée par un écho qui la rend plus vertigineuse encore ; perceptible à outrance, elle associe l'illisible et l'irrespirable que symbolise le seuil infranchissable de la bibliothèque de Hill House. Le souvenir olfactif repoussant de la chambre maternelle met toute lecture hors de portée, même en pensée : « […] she could not hear the books rotting or rust seeping into the circular iron stairway to the tower […] » (Haunting 402)

Le prétexte que donne Eleanor à sa périlleuse escapade dans la bibliothèque confirme le caractère létal de ce lien entre les livres et la langue maternelle telle que Hill House s'en fait l'écho : « She thought, looking at her feet, and then raised her head. 'I came down to the library to get a book', she said. » (Haunting 411) Les

forces occultes à l'œuvre sont bien celles qu'exercent des inscriptions signalées d'abord à la craie, en lettres dont la blancheur est celle du lait nourricier, puis en une peinture rouge dont les traces dégoulinantes dans la chambre de Theo rappellent à la fois le sang menstruel et celui que perd la victime sur la scène de crime. Ce qu'il reste des vêtements de Theo ressemble d'ailleurs à des corps suppliciés, gisant en un pêle-mêle nauséabond :

> […] she [was] holding her yellow shirt, matted and stained ; her other clothes had been torn from the hangers and lay trampled and disordered on the wardrobe floor, all of them smeared and reddened. […] All of them stood in silence for a moment and looked up at HELP ELEANOR COME HOME ELEANOR written in shaky red letters on the wallpaper over Theodora's bed. […] The smell was atrocious, and the writing on the wall had dripped and splattered. (Haunting 331 Capitales originales)

La violence de la vision qui s'offre ainsi est de nature similaire aux scènes de massacre dont se délectent les villageois de Sundial, qui jamais ne se rassasient de l'épopée sanglante de Harriet Stuart. Dans l'économie du roman, le mene mene de Hill House se donne bien à lire comme des avertissements donnés en une langue en apparence énigmatique, littéralement insensée, écrite par une main désincarnée. La force brute de Hill House, que seul un pronom indéfini peut représenter, est vivante, certes (« Like something alive » Haunting 313), mais n'a d'égale que sa puissance mortifère. La langue maternelle qu'incarne la maison hantée se traduit en messages à la fois insécables, inscrits en lettres blanches ou rouges sidérantes, paroles de mort et de claustration absolue : « Walled up alive », she said. » (Haunting 391)

Dans Hangsaman, le « presque dit » entre mère et fille (« almost said » Hangsaman 167) doit être entendu en parallèle avec le cri que Natalie, en proie à un raptus psychotique, ne peut pousser.

> […] why don't I just scream ? and knew with humor that she did not know how; screaming was in itself an act perfected by few, a sort of coloratura not given to the many; screaming was not something the Natalies (sic) might do unprepared. (Hangsaman 144 Italiques originales)

Il semble tout aussi difficile maîtriser l'art du cri, comparable à celui que requiert le chant, et le savoir-faire du silence. Si l'étymologie du mot humour rappelle le caractère indissociable du corps et des affects, et que l'apprentissage du hurlement dépend de la répartition des humeurs, de l'inclination à se laisser porter par l'absurdité du moment, Natalie fait l'aveu de son incapacité à produire un cri qui en dirait suffisamment : « If I were really very frightened, Natalie thought, following barefoot the naked figure ahead, I might yell, or shout, but never deliver a telling scream […] » (Hangsaman 454)

Le contexte angoissant de la folie, son mélange complexe de peur plus ou moins accentuée, paraît propice à ce genre de réflexions, parmi lesquelles cette référence à « un cri révélateur » (notre traduction), figure comme un paradigme littéraire. Hangsaman, de même que tous ces récits de sujétion à la folie circulaire que sont les autres romans de Jackson, s'apparente en particulier à « Story » (Ordinary) et « A Visit » (Along), deux contes dans lesquels la métaphore de l'écriture est intimement liée au silence effroyable de l'incarcération pour l'éternité.

Les cris que poussent I, la narratrice de « Story », son double, Y, ainsi que John, leur sauveteur, se referment sur eux aussi sûrement que des portes sur une geôle. Cette écriture de l'horreur ne manque pas de faire penser au célèbre tableau de Munch, Le Cri, où la bouche ouverte semble émettre un son rendu plus épouvantable encore qu'il est enfermé dans le silence, semblable en cela à la souffrance psychique ainsi qu'à ses effets de torture sur le corps. De part et d'autre de la surface vitrée qui sépare le tableau et ses prisonnières de John, leur sauveteur inespéré, c'est le même espace d'angoisse, un paysage baigné dans la lumière de la lune, que l'écriture ne parvient pas à traverser ; le conte se referme sur lui-même, sans fournir d'échappée :

> And I knew I was screaming too, and shrieking at the top of my lungs.
> And John was sitting up in the bed, and screaming, too, and he put up his foot and kicked at the glass and broke it – at last.
> And that is how we tell it, Y and I, in the quiet of the night, in the hours of the quiet of the night, with the moonlight moving close, while we wait in the secret of the night, and John runs constantly about the house, screaming and beating the walls; for I have no partner, now in the evenings, and Y and I do not like to dance alone. (« Story » Ordinary 207)

L'écriture ne permet en rien d'ouvrir une brèche hors de l'enfer dépeint dans ce passage ; au contraire, elle en est le principe régisseur, qui tire le fil de la narration pour cloîtrer les personnages au sein du labyrinthe et non leur tracer le chemin de leur libération.

La métaphore du fil apparaît à diverses reprises dans l'œuvre de Jackson, bien au-delà des références à Ariane et au Minotaure dans Sundial, roman de la narration suspendue dans l'impasse d'une apocalypse d'autant plus annihilatrice que, promise comme un dû, elle n'adviendra jamais. Ce fil non salvateur est aussi ce qui relie des personnages comme la petite Caroline Desmond dans Road, Natalie dans Hangsaman, et Margaret, dans « A Visit » (Along), le conte dédié à Dylan Thomas. Les travaux d'aiguille des épouses de Pepper Street, de Charity Waite ou de Mrs. Rhodes ouvrent des points de vue particulièrement gratifiants sur la métaphore de l'écriture que Jackson reprend à son compte.

Dès Road, la figure maternelle apparaît, sous les traits de Marguerite Desmond, comme l'incarnation d'une aporie universelle, repérée par les mythes et les œuvres d'art, et analysée par les anthropologues et les psychanalystes. Les innocentes séances de couture organisées chez les unes et les autres chacune à leur tour mettent au tout premier plan la fonction symbolique impartie à Mrs. Desmond, qui perd sa fille dans les circonstances tragiques déjà relatées. Les voisines, réunies, admirent le duo de couturières que forment la mère et l'enfant[172].

> [Mrs. Merriam] looked sweetly down at Caroline […] absorbed in a collection of bright scrape of ribbon she was cutting into pieces. […] Mrs. Desmond brought her sewing in a lacquer box, and Caroline had a miniature lacquer box filled with her bright ribbons. (Road 53-54)

Qu'est-ce qui est ainsi livré au découpage, sinon le fil rouge de la vie, bientôt rompu ? La fillette, avec ses ciseaux d'enfant, précède sa mère, brodeuse de la vie, mais aussi de la mort, lorsqu'elle fait ce geste, situé entre le don et la confiscation : « Mrs. Desmond snipped off a long length of blue embroidery thread and held it out to Caroline. 'Here you are, darling.' » (Road 43) Comme Atropos, Marguerite et Caroline sont la personnification d'un destin qu'elles ravagent chacune à sa façon.

[172] Il convient de rappeler ici que Tod Donald, l'intrus voyeur et le possible assassin de la petite Caroline, est fasciné par cette mise en abyme littérale qu'est la duplication des possessions de l'une et de l'autre à leurs échelles respectives.

L'enfant, toujours montrée aux côtés de sa mère, à ses flancs pour ainsi dire, ne prononce pas un seul mot de tout le roman, poupée vivante, marionnette animée, mais privée de parole. L'unique moment d'inattention maternelle, lors de la garden-party des Ransom-Jones, cause la disparition de la fillette, condamnée à mort hors de son champ de vision, ou bien encore de supervision, de surveillance. On peut opposer cette faille dans la vigilance de Mrs. Desmond au panoptycon imparable de Hill House, instance carcérale qui, dans sa froide détermination létale, ne lâche jamais prise. Le caractère éthéré de Marguerite et de Caroline offre un contraste saisissant avec la cruauté de ce qui les attend toutes deux. Cette présence corporelle quasi spectrale (« without enough body to mingle freely with the rest of the world. » Road 75) que partagent la mère et l'enfant est en effet remise en question de façon radicale avec le meurtre de Caroline, dont la violence évoque celle d'une monstrueuse naissance inversée. D'ailleurs, les affres de l'enfantement font l'objet d'une curieuse conversation entre Marguerite et Mrs. Montez, que Mr. Desmond a invitée à dîner avec son mari[173]. Les deux femmes, doublement étrangères l'une à l'autre parce que c'est la première fois qu'elles se voient et qu'elles ne parlent pas la même langue, recourent à la mimique. Le dialogue muet entre l'invitée hispanophone et son hôtesse anglophone porte sur leurs enfants respectifs. En premier lieu, leur nombre est abordé, puis leurs âges, grâce à des indications de taille notées dans l'espace. La mention de leurs benjamines occasionne force grimaces illustrant la douleur de l'enfantement :

> […] [Mrs. Montez] put her hand on her stomach and made a face of great pain.
> « So did I, » Mrs Desmond said. « Thirty hours, really, and the doctor said »— She stopped, and made her gesture for Caroline and a painful face such as Mrs. Montez had made. […] « I'm never going to have any more, » [she] said. Then she put her hand on her stomach, shook her head violently, and made a pushing-away gesture. (Road 91)

La gestuelle met à nu la trame d'un scénario aussi dense qu'indémêlable, chaque point suturé de manière plus définitive encore. Mrs. Desmond ne le sait pas, qui de la

[173] Le couple que forment les Montez est à cet égard fort symptomatique, le mari, accordeur de piano, est aveugle mais se sent parfaitement à l'aise chez les Desmond puisqu'il parle l'anglais couramment, tandis que son épouse, dont la vision est normale, est handicapée car elle ne connaît que l'espagnol. (Road 89)

main illustre l'arrachement que le meurtre de Caroline lui réserve ; indicible, au sens propre du terme, le destin tel qu'il se noue dans Road est mis en scène dans une pantomime jouée entre deux figures maternelles réduites à la préhistoire de toute langue.

Jackson reprend le tissage comme métaphore de la vie et des nouages secrets du fatum dans « A Visit » (Along), un conte où les mises en abyme vertigineuses des espaces domestiques et du temps sont littéralement brodées par un des personnages avec une délicatesse qui n'amoindrit cependant pas la nature fatale du piège refermé avec les dernières lignes. L'hôtesse de la jeune Margaret, Mrs. Rhodes, décrite de prime abord sous les traits d'une châtelaine éthérée est en réalité une redoutable geôlière. Ses incessants travaux de broderie reproduisent à l'infini la beauté inquiétante de son manoir, une demeure dont la complexité évoque les labyrinthes d'Escher, et son aiguille, telle l'épingle de l'entomologiste qui transperce le papillon pour le fixer sur son présentoir, insère l'invitée dans la tapisserie finale, la toile d'araignée savamment tissée dont elle est la maîtresse absolue. Parce que les rets de la narration imitent les travaux de broderie, et que la demeure ancestrale des Rhodes est en vérité le mausolée de Margaret et de ses amours mortes, « A Visit » propose de voir l'écriture comme un ravaudage cruel et nécessaire, une composition de deuil, paradoxale, dont l'effet est double. Dans un premier temps, elle permet d'exprimer une sorte de résignation fataliste, d'effectuer un geste semblable à celui de l'apposition d'une pierre tombale. Dans un même mouvement, elle autorise également non la dénégation, mais l'hébergement psychique de deux possibilités à première vue antagoniques, le propre du paradoxe selon P.-C. Racamier « […] une formation psychique liant indissociablement entre elles et renvoyant l'une à l'autre deux propositions, ou injonctions, inconciliables et cependant non opposables[174] ». Le titre même de « A Visit » préfigure la contradiction inhérente à la nouvelle : l'invitation faite à Margaret n'est autre qu'un retour en des lieux d'origine toujours déjà perdus, une tentative d'épuisement de l'écriture. L'aiguille de Mrs. Rhodes donne vie au fur et à mesure des broderies, puis fige les scènes dépeintes une fois qu'elles sont complétées, en un redoutable raccourci du travail d'écrivain, qui entremêle le mort et le vif. Mrs. Desmond et Mrs. Rhodes offrent deux versions

[174] P.- C. Racamier, Le génie des origines, Paris, Payot, 1992, p. 145.

complémentaires du destin, entre la rupture ou le nouage, et délimitent ainsi un espace littéraire de l'épreuve.

Dans Haunting, les messages badigeonnés sur les murs de Hill House, ainsi que les bribes interceptées par Planchette, sont autant de scarifications, de transcriptions d'une langue codée pareille au morse. Les années d'insomnie que passe Eleanor Vance, avant son ultime assignation à résidence, à guetter les coups assénés par sa mère contre le mur qui sépare leurs chambres, ne sont que les augures des violences nocturnes de Hill House, au tourment qu'imposent ses injonctions antagoniques. La nature des messages qu'elle tatoue au vif même du psychisme, aussi effroyable que les battements de cœur du vieillard dans « The Tell-Tale Heart » de Poe, est doublement mortifère. Eleanor se voit d'abord désignée, stigmatisée ; l'écriture de Hill House, quelles que soient ses modalités, reproduit la blessure traumatique.

Par-delà son caractère comique, et ambigu, car elle est l'intermédiaire privilégié de Mrs Montague[175], Planchette est une sorte de secrétaire extraordinaire, une psychographe pour ainsi dire, la page douée de sensibilité sur laquelle s'inscrit la parole originaire, apparemment surgie d'outre-tombe et des abysses psychiques d'Eleanor.

La disparité entre la figure de Mrs Montague, matrone ridicule et étouffante, maternelle et stérilisante, et la gravité de ce qu'elle transmet, de ce qui passe par elle et par Planchette est peut-être un signe d'autodérision. En effet, l'expérience médiumnique, si grotesque puisse-t-elle sembler, présente des affinités avec le travail de l'écrivain.

La poésie est un des traits qu'ont en partage des figures aussi disparates que Harriet Merriam et sa mère dans Road, Eleanor et Theo dans Haunting ; les trois premières en écrivent dans leur jeunesse, la dernière se voit offrir par la personne avec qui elle vit un volume de Musset, qu'elle met en pièces lors d'une dispute. L'entreprise littéraire de ces personnages, parce qu'elle est éphémère, et propice au sourire, liée aux rêveries romantiques des jeunes filles et à l'exotisme d'un poète français, semble vouée à l'échec. De même, Mrs. Mack, ses tête-à-têtes avec son

[175] En dépit des connotations négatives qui la caractérisent, Mrs. Montague ne saurait être réduite aux points saillants de sa caricature. Jackson ne cantonne pas ses personnages à de simples oppositions binaires, qui les rangeraient dans des catégories étanches. A certains égards, cette maîtresse femme annonce Angela Motorman.

chien Lady, ponctués de puissantes diatribes contre la vilenie humaine lues à haute voix dans la Bible, n'offrent pas à première lecture une vision flatteuse du travail d'écriture. Cependant, le soin particulier qu'elle prend de sa maisonnette grise, modeste et laide aux yeux des habitants de Pepper Street, véritable infraction au bon goût (« a pastoral eyesore » Road 192), et le tapis de dimension astronomique qu'elle tricote au crochet lui confèrent une nature exceptionnelle. L'excentricité de Mrs. Mack la cantonne dans les marges de l'invisibilité sociale, en ces enceintes périphériques qu'habitent les inadaptés de son genre. Elle ne détient cependant pas le privilège d'être ainsi isolée de la communauté humaine, puisque Tod Donald, avant même de devenir l'objet de l'horreur collective au moment du meurtre de Caroline, souffre lui aussi d'une mise au ban au sein de sa propre famille, symbolisée par l'absence de tout regard, de toute attention paternelle.

Mrs. Mack, invisible aux yeux d'autrui excepté lorsque les enfants du voisinage, heureux de lui prêter les caractéristiques de la sorcière proverbiale telle que la dépeignent les contes de fées, tentent de provoquer sa colère, annule un monde extérieur hostile en calfeutrant ses vitres avec du papier journal. Cette pellicule, semblable à un parchemin moderne, est un écran couvert de signes, protection contre les violences dont les récits sont affichés. Ce tapissage des surfaces vitrées, loin d'être anecdotique, donne à Mrs. Mack un statut particulier dans l'œuvre de Jackson. Invisible, elle brouille à dessein sa vision d'un monde résolu à la mépriser, ou à l'ignorer dans le meilleur des cas ; la maisonnette qui semble tomber en ruines oppose une résistance farouche à la décrépitude morale de Pepper Street :

> Although no one had been inside Mrs. Mack's house in the years since her husband's death, the two rooms in which she and the dog lived were kept clean and swept. The grey little house, so rotten and tottering, held, inside, a faded set of overstuffed chairs and sofa, a polished wood-burning stove, and, in the bedroom where Mrs. Mack and the dog slept, and old-fashioned mahogany bedroom set, with a glass of fresh dandelions in front of Mr. Mack's picture on the dresser. (Road 87)

Le charmant détail du bouquet de pissenlits fraîchement cueillis, placé en hommage au disparu devant sa photographie, est la marque d'une délicatesse rare dans l'œuvre de Jackson, où les sentiments conjugaux ou filiaux sont généralement soumis à l'épreuve de ce rouleau compresseur que sont la cruauté mentale et le meurtre

psychique, principes organisateurs de la famille et de la société dont elle est le reflet. On peut voir en ces mauvaises herbes utilisées comme éléments décoratifs et comme ex-voto conjugal le signe d'un savoir-faire singulier, qui s'accommode de ce que laisse une société inhospitalière, pousses sauvages et autres rebuts dont ne voudrait aucune des maîtresses de maison de Pepper Street. Bien qu'objet d'opprobre, le terrain en friche sur lequel se tient la maisonnette est un périmètre de félicité. En effet, les deux petites pièces propres et bien tenues abritent l'unique univers domestique heureux dans les écrits de Jackson. Il se peut que la solitude que partage Mrs. Mack avec Lady invite au sourire, mais il est indéniable que Road, premier roman animé d'une ironie sociale que l'écrivain abandonne ensuite pour privilégier des domaines plus intimes, l'offre en exemple d'habitation au monde. Quelque chose résiste, en cette domesticité étrange, cette alliance entre une vieille dame marginale et un animal qu'elle traite en véritable compagnon. Le bouquet de pissenlits, le détail de la tomate comme gourmandise conservée pour Lady et des repas que Mrs. Mack lui tient au chaud, sont autant de balisages précieux. Le personnage excentrique est situé au centre même d'un faisceau de signes, entre l'économie domestique et l'écriture :

> Lady sat in a plain kitchen chair at the table, and while he ate his dinner Mrs. Mack resumed work on the crocheted rag rug of astronomic proportions which was to go on the bedroom floor.
> « Look, » Mrs. Mack said to Lady, « not far to go now. » She spread the rag rug over her lap on to the floor, and Lady regarded it with interest. (Road 87-88)

La disproportion amusante entre les dimensions exagérées du tapis de chiffon, et le sol de la chambre à coucher ne sert pas uniquement à attirer l'attention sur les ambitions de la crocheteuse. Mrs. Mack, contrairement aux autres personnages de Road et à ceux dans les œuvres à venir, ne se laisse pas engouffrer dans les pièges d'un système psychique exorbitant. Un détail en apparence anodin fournit un contrepoint digne d'intérêt :

> Aren't you going to have your tomato? I picked it only this afternoon. […] I don't know there's any use, really, in growing tomatoes if you won't learn to like them. They don't please me enough to eat them all alone, and one tomato plant brings more than I can in a summer. (Road 88s)

Mrs. Mack, outre son habileté à utiliser ce que la nature et sa condition sociale lui offrent, se distingue aussi par le soin qu'elle prend de ne rien gaspiller. Sa maison est tenue sans la névrose d'une Mrs. Dudley (Haunting), ses gestes sont mesurés, et son souci de ne pas gâcher ne provient pas d'une avarice foncière, symbole d'une parcimonie affective sclérosante. Mrs. Dudley et ses comparses, qu'il s'agisse de Mrs. Spencer (« Mrs Spencer and the Oberons » Let me), ou bien encore d'Addie Spinner (« Very Strange House » Ordinary), dans leur obsession de maintenir intact un ordre ménager aussi rigide que des lois carcérales, imposent, plutôt qu'elles ne prodiguent, des soins au corps de la maison sous leur responsabilité. Leurs psychismes, leurs corps dénués de toute douceur sont à l'image de la demeure inhospitalière qu'elles dirigent d'une poigne de fer. Mrs Mack, de même que Mallie, la fée dans « Very Strange House », échappe à la nécrose à l'œuvre dans l'univers domestique que dépeint Jackson[176]. Leur nature extraordinaire, au sens propre du terme, leur confère un statut privilégié parmi les personnages féminins dont la violence intrinsèque est décelable dans leur relation à la matière, en tout premier lieu avec le corps de la maison dont elles sont à la fois la maîtresse et la servante.

Également étrangère au salon de Miss Jones, aux excès modernes que déplore un Dr. Wright littéralement estomaqué, bouleversé, porte-parole des tenants d'un décorum aussi inhibant que mortifère, Mrs. Mack se place dans la lignée d'Arachné, figure métaphorique fondatrice de l'écrivain, et de toutes les tisseuses et fileuses du passé. L'artisanat dont elle est l'humble représentante[177], avec le chien Lady comme unique admirateur, la relie non seulement à la mythologie du fil de la vie, mais aussi à l'art du « patchwork », la confection du « quilt », dont l'importance est soulignée de nos jours dans l'historiographie culturelle américaine, notamment grâce aux études de Géraldine Chouard[178] en France. On peut sans doute définir la carpette que

[176] Voir chapitre 5, « Les deux visages de la mère nourricière, Mrs. Dudley et Mallie ».
[177] L'humilité de Mrs. Mack est cependant paradoxale, car elle s'arroge, par le truchement du prophète Habacuc, la fonction de prédiction des malheurs qui guettent une humanité indigne. De plus, il est possible d'attribuer la taille « astronomique » du tapis qu'elle confectionne à une forme d'aveuglement orgueilleux qui lui interdit d'une part de mesurer comme il se doit les véritables dimensions de son habitat, et d'autre part de maîtriser sa passion de tisseuse. Dans la mythologie grecque, Arachné est châtiée par la déesse Athéna pour avoir fait montre d'un talent incomparable et représenté les turpitudes des divinités de l'Olympe.
[178] Géraldine Chouard, « 'Once Upon a Quilt' : la fabrique de l'Amérique », RFEA, 2008/2, n° 116.
« L'Amérique comme patchwork », RFEA, 2001/3, n° 89.

fabrique Mrs. Mack, si démesurées soient ses dimensions[179], comme une lirette, constituée de lanières plus ou moins épaisses, découpées dans divers tissus usagés. Le travail au crochet permet de relier les reliquats disparates de linge de maison, donne une seconde vie à des draps ou à des couvertures qu'une trame mise à nu condamne au rebut, de même que le psychisme raccommode à sa manière ses lambeaux. Mrs. Mack applique à la lettre les principes d'une double économie, domestique et psychique, laquelle, grâce à ce ravaudage modeste, est une façon d'ériger des maisons d'écriture afin d'habiter le monde.

La passion médiumnique dont Mrs. Montague (Haunting) est animée annonce le personnage d'Angela Motorman, la toute dernière héroïne de Shirley Jackson ; leurs similarités et les dissemblances permettent d'affiner l'autoportrait en négatif de l'écrivain en femmes pour le moins insolites.

Certes, elles ressemblent à la plupart des femmes dépeintes dans l'œuvre de Jackson, mais à la brutalité caractéristique de ces redoutables régentes, il convient d'ajouter leur ambition d'être des ambassadrices de l'au-delà. L'aspect comique d'une telle entreprise, loin d'atténuer leur autorité, décuple leur puissance secrète. Mrs. Montague, qui dirige son entourage à la houlette[180], fait preuve d'un prosaïsme à toute épreuve, y compris avec les âmes des disparus avec lesquelles elle communie véritablement. Son approche terre-à-terre des vivants comme des morts ne souffre aucune contradiction ; dés son arrivée, elle énumère une série de griefs dont la liste offre un contraste amusant avec la terreur que la maison hantée est supposée exercer sur ses occupants. Aussi, malgré les instructions laissées à Montague, il n'a pas retardé l'heure du dîner pour l'attendre, ni n'a conduit d'expériences d'écriture

---

[179] Cet objet, faussement modeste, ressemble en cela aux lectures de Mrs. Mack, dont la nature biblique dépasse très largement son auditoire, Lady, et les limites spatiales de la maison de Mrs. Mack, qu'il faudrait d'ailleurs appeler une simple bicoque.

[180] Le Dr. Montague est lui emblématique d'un certain type masculin, l'époux sous la coupe d'une femme dominatrice, que l'anglais dépeint avec bonheur comme « hen pecked », et qu'un dénommé Samuel Butler, à ne pas confondre avec son homonyme, l'auteur de The Way of All Flesh (1903) et de Erewhon (1872), définit en 1759 comme suit : [The henpect husband] Rides behind his Wife, and lets Her wear the Spurs and govern the Reins. He is a Kind of preposterous Animal, that being curbed in goes goes with his Tail forwards. He is but subordinate and ministerial to his Wife, who commands in chief, and he dares do nothing without her Order. She takes Place of him, and he creeps in at the Bed's Feeet, as if he had married the *Grand Seignor's* (sic) Daughter, and is under Correction at her Pantofle. » (italiques et majuscules originales)
Samuel Butler, The Genuine Remains in Verse and Prose of Mr. Samuel Butler, Author of Hudibras, Published from the Original Manuscripts, formerly in the Possession of W. Longueville, Esq., With Notes by R. Thyer, Keeper of the Public Library at Manchester,
In Two Volumes, London, J. and R. Tonson, 1759, Voll II.,p. 104.

automatique avec planchette avec ses cobayes pendant la semaine qu'il a passée seul avec eux ; son incompétence, soulignée à tout propos, doit immédiatement être corrigée :

> « I'm sure that you would never dream of going about these things with any system, but you will have to admit, John, that in this area I have simply more of an instinctive understanding ; women do, you know, John, at least some women. […] I cannot abide a slipshod job in anything. Arthur will patrol, of course. I brought Arthur for that purpose. […] I will recline in your haunted room with only a nightlight burning, and will endeavour to get in touch with the elements disturbing the house. I never sleep when there are troubled spirits about, » she told Luke, who nodded, speechless. (Haunting 373 italiques originales)

Si Mrs. Montague fait preuve d'un sens martial de l'organisation, et qu'elle mène sa campagne tambour battant, sa relation aux morts est empreinte d'un sentimentalisme que le narrateur tourne d'autant plus en dérision que les préoccupations quasi maternelles qu'il reflète sont celles d'un personnage sans enfants : « […] those who have passed beyond expect to see us happy and smiling ; they want to know that we are thinking of them lovingly. The spirits in this house may be actually suffering because they are aware that you are afraid of them. » (Haunting 371 Italiques originales) Cette main mise sur les affects supposés des esprits se voit illustrée par l'abondance des italiques[181], signes graphiques par ailleurs utilisés avec suffisamment de parcimonie pour attirer l'attention dans ce contexte. Mrs. Montague ponctue sa diction comme pour mieux asséner son discours à ces interlocuteurs, et procède en cela à la manière de Mrs. Vance, la mère invalide aux coups de canne nocturnes. Cette signature vocale dénonce à l'insu de Mrs. Montague deux formes d'abus de pouvoir concomitantes, exercées sur les novices ou les incompétents du surnaturel, et les instances dont elle prétend être l'unique interlocutrice. Le maternage abusif des esprits en mal de consolation que pratique Mrs. Montague n'est pas ridiculisé en tant que tel, et le personnage échappe malgré tout à la simple caricature. Il est vrai que sa coopération fructueuse avec la planche Ouija rencontre

[181] De même qu'Arnold Waite (Hangsaman) pourrait être défini par sa propension à ajouter des notes en bas de page dans les lettres à sa fille, Mrs. Montague se distingue par ses manies phonétiques que transcrivent les italiques.

des obstacles que seule une infinie patience l'aide à surmonter, comme elle en fait l'aveu lors de la toute dernière scène comique du roman avant l'effondrement final :

> Breathing heavily, red-faced, she shook her finger at the doctor. « Planchette, » she said bitterly, « will not speak to me tonight. Not one single word have I had from planchette, as a direct result of your sneering and your skepticism ; planchette may very possibly not speak to me for a matter of weeks — it has happened before, when I was subjected to the taunts of unbelievers […] » (Haunting 401)

Mrs Montague, ambassadrice du mal radical incarné par Hill House, ne peut être réduite à une simple médium de foire ; la langue de Hill House passe aussi bien par elle que par le truchement de la planche dont elle interprète les messages. Mère spirituelle des morts qu'elle met ainsi en contact avec les vivants, elle est le porte-parole de la mort. Eleanor, il convient de le souligner, n'entend véritablement l'invitation secrète de Hill House qu'une fois rompue la communication entre Mrs. Montague et son dispositif médiumnique :

> « It's simply that it's a most delicate and intricate piece of machinery, » Mrs. Montague was saying to Theodora […] The slightest air of disbelief offends it, naturally. How would you feel if people refused to believe in you ?
> Go in and out the windows
> […]
> As we have done before…
> The voice was light, perhaps only a child's voice, singing sweetly and thinly, on the barest breath, and Eleanor smiled and remembered, hearing the little song more clearly than Mrs. Montague's voice continuing about planchette. (Haunting 402 Italiques originales)

L'entrelacs des voix réelles et fantomatiques fonctionne comme une métaphore tragi-comique, déploration du destin (« Go forth and face your lover […] » Haunting 402), et enregistrement sur le vif de propos aussi pragmatiques qu'incongrus, puisque le sujet en est une planche Ouija. Si risible soit l'inquiétude qu'exprime Mrs. Montague à propos des bouderies dont planchette, pour le moins susceptible, est coutumière, la question sous-jacente qui hante le texte est celle de l'écriture, et de ce qui pourrait y mettre fin. L'enjeu des entretiens avec l'au-delà n'est pas tant la possibilité de rendre visible des figures ectoplasmiques ou de faire entendre leurs

voix, en des situations divertissantes, mais peu vraisemblables, que de mettre au jour ce qui est enfoui, encrypté, et condamné au silence. Il importe peu que parents et amis défunts fassent, ou non, parvenir de leurs nouvelles aux vivants par l'entremise de médiums et de leurs contrôles, qu'ils se nomment Merrigot comme dans Haunting ou encore Bhaghavar Krishna[182] dans « The Séance » d'Isaac Bashevis Singer. À sa façon, Mrs. Montague s'afflige de voir les morts bâillonnés, en quelque sorte priés de ne plus importuner les vivants. Les conversations médiumniques ne constituent pas pour ce personnage une manière d'habiter le monde, cet enjeu auquel Angela Motorman donne un sens singulier dans la dernière œuvre de Jackson.

[182] Les séances médiumniques de Lotte Kopitzky se déroulent dans son salon new yorkais, où ses clients peuvent admirer, en attendant que le contrôle de cette dernière daigne se manifester, les œuvres d'art dessinées sous son influence surnaturelle :
« A single red bulb burned behind a shade adorned with one of Mrs. Kopitzky's automatic drawings — circles with eyes, flowers with mouths, goblets with fingers. The walls were all hung with Lotte Kopitzky's paintings, which she did in a state of trance and at the direction of her control — Bhaghavar Krishna, a Hindu sage supposed to have lived in the fourth century. » A l'instar de Mrs. Montague, Mrs. Kapitzky doit expliquer à son client, un certain Dr. Zorach Kalisher, à quel point il faut faire montre avec ces êtres, qui ne sauraient être brutalisés d'aucune façon :
« What's keeping our friend Bhaghavar Krishna ? Did he lose his way in the spheres of heaven ? »
« Dr. Kalisher, don't rush me, » Mrs. Kopitsky answered. « We cannot give them orders…they have their motives and their moods. Have a little patience. » (« The Séance », The Séance and Other Stories, London, Jonathan Cape,1970, rpt. Penguin Books, 1974, p. 9-10.

Chapitre 9

Angela Motorman, l'auteur suprême

L'ekstasis du nom, l'écriture : un pentimento joyeux ?

On ne peut réduire l'écriture médiumnique à l'ambassade de la mort telle qu'elle est dépeinte dans Haunting, même si elle apparaît comme la version féminine du manuscrit paternel et de sa signature sanglante. Mrs. Montague et planchette préfigurent une autre messagère dans l'œuvre de Jackson, Angela Motorman, personnage composite dont la portée ne peut être qu'amplifiée parce la mort prématurée de l'écrivain est venue interrompre la rédaction de « Come Along With Me ». Angela, le prénom de l'héroïne, la désigne comme messagère autoproclamée, mais cet angelos singulier semble n'avoir pour autre mission que l'élaboration de son identité.

Ministre de sa propre personne, Angela Motorman ne se plie qu'aux indications que le hasard place sur sa route, et saisit au vol la matière même de son être paradoxal. C'est un manifeste programmatique que donnent à lire son prénom et son nom de famille. « Angela » la marque au sceau de la féminité, mais elle est aussi masculine en raison du nom commun « man » place à la fin du patronyme d'invention ; de même, elle est divine, mais cette possibilité est immédiatement démentie par sa nature pragmatique et terre-à-terre. Son nouveau nom de famille indique lui aussi une dualité insoluble, puisqu'il l'assigne parmi les hommes, les conducteurs de tramway en premier lieu, mais aussi dans l'ordre de l'inanimé pur auquel appartient la machine. C'est une manière de centaure que cette créature censée être céleste, mais d'autant mieux enracinée dans le sol qu'elle est bien en chair, femme et homme, qui se serait installée sur sa monture moderne pour faire corps avec elle. L'insistance sur la matérialité d'un corps à alimenter est d'ailleurs un des traits les plus saillants du roman inachevé, dans la lignée de Castle déjà empreint de la primordialité de la nourriture. Merricat absorbe non seulement ses mots

talismans, mais ne manque jamais d'évoquer sa délectation, gustative et intellectuelle, des mets que confectionne Constance pour ses protégés, ni la faim qui la taraude elle et Jonas en même temps, avec qui elle forme un corps, un seul être à deux, et les ramène immanquablement à la cuisine, lieu privilégié entre tous.

Pour Angela Motorman, manger procède d'une prudence absolue affirmée sans détour dans l'incipit même de son récit : « I always believe in eating when I can ». (« Along » Along 3) Ce principe fonctionne comme un fil conducteur tout au long de la narration, car il préside aussi à l'ingestion du réel selon Angela Motorman. Les initiales du personnage illustrent sa position aporétique en posant la souveraineté d'être tout en étant le sujet privé du pronom qui pourrait l'héberger, un « am » en majuscules, mais clivé par un point et privé de « I ». La contradiction apparente entre cette disparition du « I » et son omniprésence dans un récit narré à la première personne est littéralement incorporée dans la régalienne Angela Motorman, dont la maîtrise du verbe et la manière d'accommoder les fragments de la réalité selon son bon plaisir évoquent l'affirmation suprême de l'imagination poétique telle que la formule Coleridge : « The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM[1] ».

De manière aussi inattendue qu'amusante, Angela Motorman réécrit l'odyssée de l'écriture à partir d'un corps dont les proportions correspondent à un idéal d'habitation. Manger, et il faut le faire chaque fois que cela est possible, se nommer, puis trouver à se loger, telles sont les étapes fondamentales que suit Angela Motorman après avoir rompu tous les liens avec le passé et pris le premier train en partance.

Parce ce qu'elle s'attribue un nom avant de prendre possession[2] de son nouveau logement, Angela Potroman invente une modalité d'habitation de soi, qui établit entre la fabrication de son identité, la taille 44 et la forme carrée de la chambre idéale une adéquation radicale, au sens étymologique du terme. Le corps,

---

[1] Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria (1817), in Essays, London, J. M. Dutton & Sons, Everyman's Library, 1906, p. 159. Lettres capitales originales.

[2] Cette possession est cependant toute relative. En effet, Angela Motorman, après avoir vendu la maison qu'elle avait occupée avec son époux, habite désormais en locataire. Le changement de statut n'est pas indifférent, qui ôte au personnage l'illusion de la permanence de toute manière d'habiter. Il n'en demeure pas moins qu'elle est satisfaite du décor qui lui est offert, une ville somme toute idéale : It was a proper little city, correct and complete, set up exactly for my private use, fitted out with the right people, waiting for me to come. I slid around on the streetcar seat and thought they had done it all very well. (« Along » Along 8)

enraciné en lui-même, lesté par sa corpulence, s'installe aussi bien dans un prénom éthéré (Angela) que dans un lieu concret, auquel la profession évoquée par le patronyme (Motorman) donne une légitimité supplémentaire : ainsi, le nom et la localisation de la nouvelle demeure peuvent constituer une seule et même adresse, mot à entendre de diverses façons.

> I stood across the street from the house for a few minutes ; here I am, I thought, here I am.
> No one, anywhere, anytime, had given me any word of any other place to go. This was the only objective I had ; if I didn't go in there they wouldn't tell me any other place to go. (« Along » Along 9)

L'annonce que prononce Angela Motorman en son for intérieur est performative à double titre ; elle lui permet d'affermir son identité et de circonscrire le lieu qui lui correspond à la perfection, celui de son arrivée même. La répétition de « any », précédée d'un « no one » qui semble exclure l'humanité tout entière, illustre la sophistique propre au raisonnement de la protagoniste, qui fait d'une destination de hasard le lieu d'habitation irréfragable par excellence. De surcroît, cette maison ne peut qu'abriter le nom aléatoire, grâce à une véritable révélation au moment opportun : « Then it fell on me ; I heard it : Angela. It was right, Angela was the name I had come all this way to find ». (« Along » Along 10)

Cette identité sert de clé pour franchir des portes autrement closes, impossibles à ouvrir, à franchir ou, dans la phraséologie fantaisiste de Alice in Wonderland, « impassibles[3] ». Angela Motorman s'en empare pour aussitôt s'admirer à la troisième personne du singulier, comédienne scrutée par son pygmalion de théâtre ou de cinéma : « So Mrs. Angela Motorman walked slowly and decently up the walk to the fine old house with the sign in the windows saying ROOMS. » (« Along » Along 10 Capitales originales) La mise en scène observée par le personnage lui-même souligne les merveilleuses coïncidences, les adéquations parfaites, entre les détails de la façade, les accessoires, et l'extrême solennité de l'occasion, l'entrée dans le monde, mais aussi la venue au monde, d'un être d'exception :

[3] Il s'agit du dialogue entre Alice et la porte, et de leur différend linguistique qui recouvre une vérité métaphysique encore inconnu de la fillette, et dont le personnage de Jackson, dans sa folie plus ou moins tempérée, semblable à celle des tramways (« There is a kind of controlled madness to streetcars […] « Along » Along 7 PMC 8), fait sa devise. Rien, en effet, n'est impossible pour Angela Motorman.

> She was carrying her suitcase and her pocketbook and her fur stole, and she stopped for a minute to look the house over very carefully ; a lady cannot be too wary of the company she may find herself among, a lady chooses her place of residence with caution. As she set her foot on the steps she put her shoulders back and took a deep breath : Mrs. Angela Motorman, who never walked on earth before. (« Along » Along 10)

L'aspect comique que dénotent ces lignes est partie intégrante du personnage, dont la mégalomanie et le talent inventeur ne sont que des symptômes de l'éloignement du réel : « I am not above the law, but somehow I make the law, which so many other people do not. » (« Along » Along 27)

Son indéniable succès lui inspire une satisfaction qui, en raison des connotations psychotiques aisément décelables dans une scène de dédoublement, est inquiétante : si elle affirme n'avoir, littéralement, rien ou personne d'autre qu'elle-même[4], elle peut se targuer de pouvoir féliciter la créature qu'elle a mise au monde et dont elle contemple la scène de la naissance de son fauteuil :

> « It's all right, Angela, » I said very softly out the window, « it's all right, you made it, you came in and it's all right ; you got here after all. » And outside the dim nameless creature named herself Mrs. Angela Motorman and came steadily to the door. (« Along » Along 15)

Un corps bien charpenté, une chambre à soi[5], et un récit à la première personne sont les éléments constitutifs de « Along ». L'insistance sur le chiffre 44[6] met en valeur la perfection non du cercle, mais de celle du carré, la folie froide d'Angela Motorman,

---

[4] L'absence de liens avec le passé et les êtres qui pourraient l'incarner d'une façon ou d'une autre est compensée par la faconde du personnage, ses talents extraordinaires, mais avant tout parce qu'à l'instar d'Elizabeth Richmond, elle est plusieurs. Le « no » obsessionnel dans le descriptif en négatif de ce qu'elle n'a pas (« I had no pets, no address books, no small effects […] » Along » Along 15) ne compte guère, face à « […] all I had was myself. » (« Along » Along 15)

[5] La référence à *A Room of One's Own*, le célèbre essai de Virginia Woolf, ne saurait être une invitation à interpréter « Along » comme l'expression d'un manifeste politique au sens restreint du terme. La vision de l'inhabitable selon Jackson comprend toutefois un élément profondément politique, lié à la polis, à l'agora, à l'histoire, dont nous rendons compte dans la première partie de manière spécifique, mais dont la présence est à souligner aussi dans ce contexte.
Virginia Woolf, A Room of One's Own (1929), London, The Hogarth Press, rpt. London, Granada Publishing Limited, Panther Books, 1978.

[6] Angela Motorman, âgée de quarante-quatre ans, s'habille en taille 44 et apprécie la forme géométrique du carré par dessus tout.

sa détermination à opérer l'impossible, c'est-à-dire la quadrature du cercle. Elle raffole des grands magasins, mais déteste y faire ses courses parce que les vendeuses sont mal élevées et désagréables ; elle semble habiter son corps aux mensurations généreuses sans gêne excessive, et préfère manger plutôt deux fois qu'une, mais regrette d'avoir à se vêtir en conséquence : « […] and [I do not like] having to buy my dresses in a special behemoths department […] » (« Along » Along 27) De même, l'antagonisme entre équilibre et instabilité fait l'objet d'une insistance particulière, et l'attention portée aux détails en apparence dépourvus d'importance, comme manger chaque fois que cela est possible, ou faire attention où on met les pieds, au sens propre comme au sens figuratif, prendre garde à ne pas être déstabilisée, sont les signes d'une vigilance blessée. La scène où Angela Motorman se regarde arriver dans la pension de famille de Mrs. Faun prête à sourire (« As she set her foot on the steps she put her shoulders back and took a deep breath […] « Along » Along 10), mais Haunting a déjà enseigné l'importance de garder le pied marin dans une demeure prête à engloutir.

Ce sont des précautions similaires que prend Angela Motorman en montant dans le tramway :

> I swung my suitcase on and climbed up behind it ; you know, they know old ladies —— not me — and little crippled kids and pregnant women and maybe sick people with broken arms are all going to have to ride on those streetcars ; you'd think they didn't want passengers, the way they make those steps. (« Along » Along 6-7)

Il faut se cramponner au réel, y trouver les attaches salvatrices, comme son sac à main, son étole en fourrure, ou sa valise, les accessoires d'Angela Motorman, la passagère à bord de son tramway, entre les deux moments de la montée et de la descente. Métaphore de la vie, le voyage périlleux rappelle aussi la naissance, son parcours saccadé et incertain, expérience dépeinte dans Haunting comme l'intenable double injonction de rester et de sortir. Contrairement à Eleanor Vance, la narratrice de « Along » se distingue par une farouche détermination à ne pas se laisser prendre dans cet étau, et telle le Phénix, à renaître. Parce qu'elle émerge triomphante de sa première épreuve, Angela Motorman peut se présenter à sa future logeuse, et prononce son ineffable nom de renaissance : « When I tried to say it for the first time I was not actually certain how it was going to sound, because no one had ever said it

before in the history of this earth, and I thought to myself, I'm giving birth. 'I'm Mrs. Angela Motorman,' I said. » (« Along » Along 11)

Si la découverte de la chambre à louer idéale est aussi un retour à la forme géométrique de l'enfance qui a favorisé les visions extra-lucides, il ne s'agit pas d'une régression mortifère, du moins comme elle peut l'être dans Haunting, ou bien encore dans « The Bus » (Along).

Angela Motorman se distingue par son don de voyance extra-lucide, découvert alors qu'elle était âgée de douze ans. Cette capacité, discrètement désignée par le pronom personnel neutre « it », correspond-elle aussi à un lieu, et la forme carrée de la toute nouvelle chambre d'Angela Motorman est une condition sine qua non, en tout cas posée comme telle :

> I have a real feeling for shapes ; I like things square, and my room was finely square. Even though I couldn't cook there[7] I thought I could be happy. I wanted the barest rock bottom of a room I could have, I wanted nothing but a place to sleep and a place to sit and a place to put my things; any decorating done to my environment[8] is me. (« Along » Along 15)

La page vierge sur laquelle Angela Motorman entend bien écrire son récit à sa guise est à l'image de cette pièce prototype de toutes les habitations possibles, creuset unique des modalités d'être selon un personnage passé maître dans l'art d'imposer sa propre loi sur le monde qui l'entoure. Au fils infirme de Mrs. Faun qui s'étonne de son patronyme, Angela Motorman rétorque qu'elle vient juste de l'inventer, ce qui est la pure vérité, mais constitue également un aveu de mensonge, du moins de dissimulation, ainsi peut tout aussi bien être une manœuvre pour davantage brouiller les pistes. De même, Angela Motorman se disqualifie elle-même quand elle prétend n'être qu'un amateur en surnaturel (« I dabble in the supernatural […] » « Along » Along 11), bien qu'elle connaisse le pouvoir létal des messages d'outre-tombe dont elle est l'ambassadrice. La mort de Rosalind Bleeker en constitue la preuve irréfutable, dans un contexte où l'étrange et la logique se disputent la vedette. Angela Motorman se souvient de la nuit où sa propre voix la tira de son sommeil pour la

[7] De nombreuses interdictions régissent la vie des locataires de Mrs. Faun, y compris celle d'éparpiller ce qui provient de l'au-delà : « Linen provided, we do the heavy cleaning, and anything you raise by way of spirits you have to put back yourself. » (« Along » Along 14)

[8] On retrouve dans ce détail ce qui caractérise en partie Morgen Jones, personnage haut en couleurs dont l'excentricité pourrait se suffire à elle-même mais contamine, par sympathie métonymique, le décor de sa maison.

sommer de prendre contact avec Rosalind Bleeker, dont le patronyme semble à lui seul annonciateur de malheurs[9] :

> The first time it happened was in a square room, my own room when I was about twelve. Before then, most of it was just whisperings and little half-thoughts, the way a child almost notices something, almost remembers, but this time it was real and I was not dreaming; I know when I'm dreaming. I sat up in bed in the middle of the night, and heard my own voice saying « What? What? » and then I heard another voice, not coming out of my own head — I know what comes out of my own head — saying « Find Rosalind Bleeker[10]. Tell her Sid says hello. » Three times I heard that crazy voice say « Tell her Sid says hello. » (« Along » Along 15)

S'il convient de souligner le clivage des voix qui disjoint les instances et reproduit leur disparité géographique entre l'intérieur et l'extérieur (« another voice, not coming out of my own head » « Along » Along 15), il faut également insister sur le caractère évanescent de ces modalités de connaissance que sont hallucinations auditives, visions et voyance extra-lucides. Angela Motorman, à l'exemple des enfants, des mystiques et des fous, perçoit le monde d'un point de vue instable, comme si elle se tenait en un lieu frontalier entre le trop-plein et le néant, la présence absolue du souvenir et son quasi-effacement ; au « presque » auquel il fait allusion il faut opposer les certitudes sans appel qu'impose le réel, comme le suicide de Rosalind Bleeker, que la narratrice commente de façon abrupte :

> « Listen, Rosalind, » I said, « listen. I'm supposed to tell you Sid says to say hello. » « What ? » she said. « Sid says to say hello, » I said, and then ran, because I had nothing more to

[9] Le beau prénom shakespearien de la jeune fille ne la promet pas à une union heureuse avec Orlando, après de multiples contretemps, mais à un destin tragique, plus tragique en tout cas que celui d'une lycéenne ordinaire, comme le suggère le comparatif implicite « bleaker ». Dans As You Like It, Orlando dissimule ses messages d'amour dans la forêt, et sa bien-aimée les trouve en temps voulu. Dans « Along », le mystérieux Sid se contente de transmettre un simple salut, dont on ne sait s'il vient de l'au-delà, ou bien encore s'il est un signe de pardon pour une quelconque offense qu'aurait commise l'infortunée Rosalind Bleeker. Le personnage de Shakespeare, il convient de le rappeler, a des pouvoirs surnaturels qui lui permettent de retourner la situation finale en sa faveur : « Believe then, if you please, that I can do strange things : I have, since I was three years old, conversed with a magician, most profound in his art, and yet not damnable. » William Shakespeare, As You Like It (1599), V : 2, 63-66, The Works of Shakespeare, op. cit., p. 237.

[10] Cette injonction ressemble à s'y méprendre aux appels lancés par le camion publicitaire dans « Nightmare » (Ordinary), qui invite les New-yorkais à retrouver Miss Morgan, c'est-à-dire Miss Morgan, la jeune secrétaire envoyée livrer un colis, soudain précipitée dans un monde incompréhensible où elle est la proie de tous, et surtout celle du Demon Lover.

> say and I felt silly. I heard later she went home and hanged herself. I don't know. (« Along » Along 16)

La banalité de la scène, illustrée par la répétition du verbe « say » et la maladresse enfantine de l'enchâssement des messages, tranche avec l'horreur de ce qui est énoncé ensuite, et sa conclusion par un aveu d'impuissance : « I don't know. » («Along» Along 16) Ce dernier est à mettre en parallèle avec l'assurance, l'aplomb avec lequel Angela Motorman affirme connaître les rouages de son psychisme, dont font partie les rêves et les hallucinations qu'elle parvient, insiste-t-elle, à identifier sans commettre la moindre erreur : « […] I know when I'm dreaming. […] I know what comes out of my own head […] » (« Along » Along 15)

Ainsi, il est donné à Angela Motorman, dès son premier rôle de messagère, de sonder le pouvoir destructeur des mots, dont elle fait usage avec prudence avec le tout premier conducteur de tramway qui la conduit à Smith Street. La relation étrange que noue Angela Motorman avec le personnage dont la profession lui servira de patronyme mérite que l'on s'y attarde, car elle semble résumer le rapport qu'elle entretient avec le monde. En effet, le contraste entre son indifférence appuyée aux références spatio-temporelles et l'attention obsessionnelle qu'elle accorde au moindre détail qui pourrait être un piège. Bien que le tramway qu'on vient de lui indiquer affiche précisément qu'il s'arrête bien à Smith Street, Angela Motorman doit le vérifier à maintes reprises, au risque de déplaire au conducteur :

> 'Lady,' he said, 'I promise you. This streetcar goes to Smith Street every trip. That's why', he said, and he was not smiling, 'that's why is says so on the front.'» (« Along » Along 7)

Le conducteur se porte garant de l'authenticité des signes mis à la disposition de ses passagers ; la méfiance pathologique qu'exprime l'étrange inconnue demande des démentis obstinés, car c'est un duel auquel Angela Motorman se livre avec lui, et il tente de lui prouver qu'ils sont à armes égales : « You're sure ? I was not smiling either and he knew he had met someone as stubborn as he was, so he quit. » (« Along » Along 7) L'adversaire ne s'avoue vaincu qu'en apparence, cependant, car ce qu'il pourrait éventuellement advenir dépend étroitement de la valeur des mots :

> « Yes, lady, » he said. « I'm almost positive. »

> « Thank you, » I said. It never pays to let a minute like that slip by ; every word counts. I might never see that motorman again but on the other hand, I might be living on Smith Street and ride with him every night. (« Along » Along 7)

Suit une série d'hypothèses, toutes exprimées par la modalité « might », clé grammaticale comme l'on pourrait dire d'une notation musicale, seule capable d'ouvrir la porte derrière laquelle sont engrangées les possibilités qu'il faut garder à l'esprit. Ce que recouvre la notion du « il se pourrait que » est du domaine de la pure fiction, puisqu'Angela Mortorman imagine des conversations avec les vendeuses des grands magasins qu'elle se propose de visiter en quête d'un chemisier idéal, taille 44, ou avec les conducteurs de tramway, à qui elle demandera des nouvelles de leurs épouses ou de leurs filles supposées, les unes souffrant d'asthme, les autres mariées à des escrocs. Il importe peu que la réalité coïncide avec les conversations, puisqu'il se peut que le conducteur soit célibataire, il faut avant tout être économe : « It never pays to let a minute like that slip by ; every word counts. » (« Along » Along 7) Il est étonnant de constater que la nature en apparence anarchique d'Angela Motorman est régie par un sens aigu, presque parcimonieux, du détail. En effet, le personnage se saisit d'éléments précis grâce auxquels elle façonne, dans le foisonnement de l'aléatoire, le récit qui lui convient.

À la valeur des mots correspond la nécessité de se délester du superfétatoire, en d'autres termes du passé. Angela Motorman, veuve, vend ses biens, remise les toiles de son défunt mari dans la grange, efface son nom et ses initiales comme le criminel ses empreintes digitales, mais ne se défait pas tout à fait de certains fantômes[11]. Elle puise dans le réservoir de ses souvenirs ce qui peut lui être utile, à présent que ses facultés d'extra-lucide lui reviennent :

> Ever since I can remember, I thought as quietly as I could, I have been seeing and hearing things no one else could see and hear. By now I can control the nuisance to some extent. It disappeared entirely when I married Hughie; I have reason to believe now that it is coming back (« Along » Along 19)

[11] Nous émettons l'hypothèse d'un meurtre aussi discret qu'opportun, qui correspondrait à la nature mégalomane du personnage ; de même que Merricat Blackwood, Angela Motorman voit en son entourage des alliés ou des ennemis potentiels à traiter en conséquence. Leur amoralité semble fondée sur un sentiment de toute-puissance.

Des stratégies imaginaires, mises en place pour composer un parcours parfait, sans embûches, permettent à Angela Motorman d'arriver à ses fins, littéralement. Le salon de Mrs. Faun est le lieu où elle peut utiliser son précieux don de voyance, dont sa mère s'ingéniait à disqualifier les manifestations :

> At first I tried to point them [the things I saw and I heard] out to people […] I didn't take long for my mother to put a stop to that ; « There isn't any funny man anywhere, she would say, and jerk on my arm, « what kind of a sewer do you have for a mind?[12] » (« Along » Along 18)

Le parallèle entre la mère et le mari comme censeurs de la faculté hallucinatoire est clairement établi, responsables l'un et l'autre d'une longue période de stérilité. Lorsqu'un voisin, après avoir observé le comportement étrange de la jeune fille, visiblement à l'écoute d'instances perceptibles à elle seule, qui la ravissent et la font rire, suggère qu'il faudrait la faire examiner, sa mère se méprend : « […] for about three days she decided I was pregnant. » (« Along » Along 18) Il est significatif que le malentendu concerne une grossesse hypothétique, car Angela Motorman, veuve sans enfant, privée de toute possibilité créatrice aux côtés d'un mauvais peintre, décide de s'établir dans une pension de famille où vit un enfant infirme, un détail qui attire immédiatement son attention :

> A woman said to me in the train station, « My sister might want to rent a room to a nice lady; she's got this little crippled kid. »
> I could use a crippled kid, I thought[13], and so I said, « Where does your sister live, dear? » (« Along » Along 3)

---

[12] Comme le Dr. Wright dans Nest, la mère d'Angela Motorman compare les méandres du monde intérieur de l'héroïne à un cloaque :
Let us assume, then, that the good Dr. Wright is steeling himself to creep manfully down a sewer pipe (and I wonder mirthfully, whether by calling poor Miss R's mind a sewer I might not be approaching wickedly close to your psychoanalytic fellows, those plumbers to whom all minds are cesspools and all hearts black!). (Nest 50-51)
Là où le médecin se proposait de s'aventurer, à son corps défendant, pour soulager sa patiente, la mère d'Angela se contente de condamner.

[13] D'ailleurs, Angela Motorman s'approprie cet enfant en paroles. De même qu'elle s'invente un mari conducteur de tramway, elle prétend aussi à son interlocuteur de hasard être la mère d'un enfant infirme :
« You live here? »
« Yes. I got this little crippled kid. Big house. » (« Along » Along 6)
Il convient de souligner que le handicap de l'enfant semble être naturellement compensé par la taille de la maison.

L'erreur maternelle est assez logique, car elle est symptomatique de toutes les méprises que peuvent commettre ceux qui n'entendent rien à Angela Motorman. Une pointe d'humour n'est pas absente du constat fait par la narratrice ; la marginalité où la confine sa mère lui ouvre des horizons insoupçonnables :

> I could see what the cat saw. […] and sometimes I felt like a fool ; you don't go around staring at empty air all the time, not when you're sixteen years old you don't, not without people beginning to notice. « Do you need glasses ? » my mother used to ask me, or « Can't you for heaven's sake stop gawking at nothing and shut your mouth and comb your hair and get out with the other kids? » (« Along » Along 17)

Dans la vision décidément étriquée de la mère, l'extraordinaire faculté de la fille est réduite à une infirmité, à une myopie qui lui est attribuée à tort et qui lui donne des airs de simplet, bouche bée et hirsute. Les visions et les hallucinations auditives de l'héroïne rendent poreuses les frontières entre les mondes du dedans et du dehors, les vivants et les morts, le moi corporel et son double, les spectres du passé et les figures du présent. Après la censure maternelle, puis le silence imposé par Hughie, il fallait non seulement la perfection du carré mais l'équivalent d'un trône, qu'Angela Motroman trouve dans le petit salon où Mrs. Faun accepte qu'elle organise ses séances médiumniques. La propriétaire n'exprime cependant pas pour autant une opinion flatteuse de sa locataire et de ceux qui viennent la consulter : « They [your clients] 're all crazy, » she said, « all they want is to be told what to do. They wait for some crackpot to give them the word. » (« Along » Along 25)

« Along » explore avec audace l'espace de cette fêlure intérieure, qu'incarne avec insolence le personnage principal. L'ampleur régalienne d'Angela Motorman, un peu à l'étroit dans sa robe bleu nuit[14], nécessite une assise à sa mesure, que le fauteuil de feu Mr. Faun lui procure de façon tout à fait adéquate :

[14] Le contraste entre le fauteuil et la robe, amusant en soi, illustre le dualisme que doit résoudre le personnage. Angela Motorman est à la fois trop à son aise et pas assez, dans le monde comme dans son corps. Sa manière de s'installer chez Mrs. Faun, de s'asseoir dans le fauteuil quasi royal du mort, est invasive. Son grignotage incessant est une métaphore de la menace qu'elle constitue, qui la désigne comme une dévoratrice, mais dont elle se défend aussi afin de n'être pas mangée elle-même. Faire peau neuve signifie également s'acheter de nouveaux habits, mieux ajustés à sa taille, un 44 aussi confortable que la chambre carrée. Par ailleurs, si la robe ne tombe plus comme auparavant, son inélégance est contrebalancée par un collier de perles.

> It was a good chair. It had a back higher than my head, and the arms were solid, and altogether it looked something like a throne of which the seat had been amply seasoned by Mr. Faun's bottom. Whenever the door of the little parlor was open I sneaked in and sat down for a minute ; I liked that chair. (« Along » Along 22)

L'adresse idéale, dans Smith Street, offre plus d'un ancrage, puisqu'en plus du petit fauteuil dans sa chambre où elle s'assied pour regarder par la fenêtre[15], Angela Motorman dispose du parfait accessoire de théâtre correspondant à sa mégalomanie « […] somehow I make the law […] » (« Along » Along 27)

Cette reine autoproclamée, dont le royaume est situé en des territoires labiles, oscille sans cesse entre la folie des grandeurs et la disqualification. Elle réduit son talent de voyance à un simple passe-temps, voire à une sorte de bricolage : « I dabble in the supernatural. Traffic with spirits. Seances, messages, psychiatric[16] advice, that sort of thing. » (« Along » Along 12) À un des locataires qui l'interroge sur ses activités, elle fait une déclaration surprenante : « A little shoplifting, sometimes, » I told [Mr. Brand]. « Some meddling. » (« Along » Along 20)

Il n'est pas indifférent qu'Angela Motorman s'adresse en ces termes au locataire nommé Brand, dont le patronyme évoque le verbe qui signifie marquer au fer rouge, et qui a cette particularité étonnante de trébucher bruyamment, chaque soir à cinq heures trente très précises, contre la première marche de l'escalier. Ce balisage sonore constitue aux yeux de la narratrice un repère aussi fiable que Greenwich pour le méridien, ou, pour les voisins d'Immanuel Kant, l'heure immuable de la promenade quotidienne :

> He was neither drunk nor clumsy, he never fell over anything else that anyone ever knew of, he never dropped anything or spilled anything, but every night at five-thirty Mr. Brand tripped over the bottom step of the staircase. You could set your clock by Brand falling over the bottom of the staircase, Mrs. Faun used to say, if it was important to set your clock at five-thirty. (« Along » Along 19)

---

[15] Une fenêtre dont elle admire la disposition sur la façade : « The windows were perfectly correct.» («Along» Along 18) La maison de Mrs. Faun diffère de Hill House en bien des points, dont la perfection symétrique n'est pas le moindre.

[16] L'emploi de ce terme n'est pas étonnant, car Angela Motorman semble méconnaître à dessein la différence entre « psychiatric », qui a des connotations médicales, et « psychic », plus désobligeant. Elle anoblit une occupation qu'elle dédaigne par ailleurs.

Une fois encore, la narratrice insiste sur le paradoxe du fixe et de l'instable, de ce qui compte et de ce qui, tout compte fait, n'a guère d'importance. Elle se montre fort prosaïque ; à ses yeux, il n'y point de mystère dans la communication avec l'au-delà, dont elle affirme qu'elle est semblable à un appel téléphonique : (« […] Once you hang up, it's over. » (« Along » Along 22) Pour qu'elle puisse se livrer à son passe-temps (« It's really a hobby of mine, mostly. » « Along » Along 22) l'esprit tranquille, la mise en scène préalable exige que la table soit installée au centre de la pièce, et que les rideaux soient tirés. L'épisode cocasse de la poussière est partie intégrante de cette attention particulière aux détails concrets, contrepoint indispensable pour détourner l'objet de tension que le lecteur pourrait ressentir [17]:

> The little parlor had drapes, which Mrs. Faun never closed , which is why the dust rose when I closed them, which is why I sneezed and Mrs. Faun scowled ; she kept a clean house, generally.» (« Along » Along 22)

Le lien de causalité souligné à deux reprises fonctionne également comme une justification ; celle qui a quitté sa maison et s'est ainsi débarrassée des tâches ménagères jette un œil critique sur la manière dont Mrs. Faun tient son intérieur, après avoir toutefois admis que la difficulté d'une telle mission était à l'aune de la taille de la maison : « It was a solid house, a devil to clean […] » (« Along » Along 10) Les chaises pour les participants, ainsi que le sherry, sans doute prévu pour remettre d'aplomb les âmes sensibles, complètent le décor. Une coupe orange est judicieusement placée en évidence, mais les oboles mesquines que laisseront les premiers invités au terme de la séance médiumnique font l'objet de commentaires acerbes. Angela Motorman, qui espérait davantage de générosité, devra payer de sa poche les cinquante cents manquants pour le sherry.

La problématique du calcul dans « Along » constitue d'ailleurs un de ses traits les plus saillants ; Angela Motorman évalue, ponctue son récit de considérations qui trahissent l'importance qu'il y a pour elle à littéralement soupeser et à mesurer le monde qui l'entoure. De la chambre meublée où elle emménage avec ses menues affaires, elle affirme d'emblée : « I did not know as yet what I was going to add to

[17] Le détail de la poussière est d'autant moins anecdotique qu'il marque un autre point en commun avec Mrs. Montague, inquiète à la pensée que le ménage serait insatisfaisant dans la bibliothèque, où elle se prépare à s'installer avec Arthur afin de converser avec les âmes en peine qui y rôdent : « I suppose the library has been dusted ? Arthur sometimes sneezes. » (Haunting 373)

this room […] » (« Along » Along 14). Les tiroirs vides du bureau lui semblent d'autant plus intéressants qu'elle ne sait ce qu'ils sont amenés à bientôt contenir ; elle estime qu'elle pourra placer sur l'étagère à peu près onze livres, unité de mesure juste entre la dizaine et la douzaine d'approximations qu'emploient respectivement le français et l'anglais. L'inventaire de ce qu'elle possède est vite établi, à peine deux robes et une étole en fourrure, quelques effets de toilette, des somnifères et des lunettes de lecture, mais celui des possibilités à venir reste à dresser, à l'image des aventures, au sens picaresque du terme, qu'elle s'apprête à vivre. De plus, l'absence du moindre reliquat du passé lui laisse le champ libre, puisqu'elle n'a, au fond, d'autre possession que sa propre personne : « […] all I had was myself. » (« Along » Along 15) Sur la page de garde de ces livres, dont on ne sait comment elle va se les procurer, par achat ou par vol, elle inscrira son nom d'invention, composé comme on le sait grâce aux bribes glanées au hasard de l'ouïe et de la vue.

Tout nom propre, à l'image des mots en général (« every word counts » « Along » Along 7), doit faire l'objet de la plus grande circonception, le prix à payer pour la moindre imprudence étant exorbitant. De même qu'elle s'accommode d'un monde hostile en prévoyant les pièges qu'il lui tend, sous l'apparence d'un conducteur de tramway qu'il faut amadouer dès le premier trajet, ou d'une vendeuse moqueuse, Angela Motorman s'exerce à voler à l'étalage. Certes, elle paie son loyer, mais rechigne à s'acquitter de certaines dettes. À son arrivée dans la ville anonyme où elle décide de s'installer, elle entre dans une librairie où la propriétaire se plaint d'être constamment volée : « […] she told me that the city was hell on books, because of the college, and they stole a thousand paperbacks a year. » (« Along » Along 6) Il est possible que la tentation soit irrésistible pour la narratrice, voleuse de noms, et qu'elle dérobe les quelques onze livres destinés à orner son étagère. Elle est prête à relever les défis et d'opposer à ses adversaires les mensonges les plus effrontés, comme celui d'être prise en flagrant délit et de nier les faits :

> […] and I put [the candle] in my pocket. Then I turned and I saw the salesgirl looking at me with an air of complete joy ; she had seen me, of course, and she took a step forward and said, « Can I help you ? » and waited to see what I would do. Naturally, I took the candle out of my pocket and said, « No, just trying my hand at shoplifting, » and we both laughed. (« Along » Along 28)

Non seulement est-il précisé à plusieurs reprises qu'elle ne vole jamais que ce qu'elle ne désire pas, comme dans l'exemple ci-dessus une affreuse bougie qui lui fait penser à Mrs. Faun, mais Angela Motorman est aussi une menteuse paradoxale, car en disant la vérité, elle en annule le scandale. Ainsi, elle ne peut être véritablement une voleuse, car elle en fait l'aveu retors, et retourne en quelque sorte l'accusation. Prendre autrui à son propre piège caractérise la relation que la narratrice entretient avec le monde ; l'identité, mais aussi les objets, et les actions, sont essentiellement fluctuants. Cependant, si Angela Motorman apprécie tout particulièrement qu'une chose soit métamorphosée en une autre, qu'une bougie, si curieux cela puisse paraître, ressemble à un chou, une maison, ou un caniche[18], seule la nourriture échappe à l'illusion déstabilisante : « I like things made to look like something else, but I draw the line at food. » (« Along » Along 28) Aussi n'est-il guère surprenant que la scène du vol raté se déroule au rayon cadeaux du grand magasin où Angela Motorman cherche à dérober une babiole destinée à Mrs. Faun, qui monnaie tout ce qui peut s'ajouter au loyer hebdomadaire. Surprise de se faire facturer le thé qu'il lui arrive de boire avec sa logeuse dans sa cuisine, ainsi que les biscuits qu'elle prenait aussi pour des signes d'hospitalité désintéressée, elle est forcée de constater qu'elle a trouvé une adversaire à sa mesure. De même qu'Angela Motorman mange dès qu'elle peut, et thésaurise la nourriture (« I brought a couple of cookies upstairs, just in case. » « Along » Along 14), Mrs. Faun comptabilise : « I get what I can. » (« Along » Along 15)

Le solide appétit de la narratrice est intimement lié à son obsession économique ; comme sa propriétaire, Angela Motorman tient des comptes d'apothicaire, malgré sa richesse, dont elle se vante volontiers, aisance financière, liberté et anonymat étant son nouveau capital : « I always believe in eating when I can. I had plenty of money and no name when I got off the train […] » (« Along » Along 3) Du vivant de Hughie, qui ne lui refusait pourtant rien, elle ne disposait guère d'un tel pouvoir, lié à la possession d'un nom :

---

[18] La bizarrerie des comparaisons établies dans cet exemple va de pair avec l'excentricité du personnage, qui sait exactement l'effet qu'il produit sur son lecteur. Ce dernier, à l'instar de la vendeuse prise en flagrant délit de suspicion, est à même de penser qu'il a affaire à une insensée, au risque d'une déception majeure :
« She could have cried, that salesgirl ; perhaps she had been waiting all her working life to catch a shoplifter in action ; perhaps her big moment tonight at dinner was now hopelessly ruined. After all, « I caught a shoplifter today, » is a much more sensational beginning to a a story than just a « I had the craziest old lady in my department today. » (« Along » Along 28)

> I would have to have a name before I could open any charge accounts anywhere. « I'd rather you didn't carry money, » Hughie used to say, « I want you to go into a store and pick out what you want and tell them your name and walk out ; I don't care if it's a thousand dollars, just tell them your name and take what you want. » (« Along » Along 8)

Peu de temps après qu'elle a découvert que rien ne serait jamais gratuit dans la maison de Mrs. Faun, Angela Motorman entreprend de suivre des inconnus dans la rue[19], sous le prétexte d'enrichir ses horizons. Elle choisit tout d'abord un vieil homme qu'elle a vu manger du caviar, un mets qu'elle n'apprécie guère, mais dont elle connaît le prix. Décontenancé par sa franchise (« Why are you following me ? » […] « Because you are eating caviar, » […] Sometimes the truth doesn't hurt. » « Along » Along 26), ce dernier lui tend sa carte de visite et lui propose de l'inviter à prendre le thé à l'occasion, une aubaine pour celle qui déclare immédiatement : « I'd like to […] It will save me money with Mrs. Faun. » (« Along » Along 26)

Il convient de considérer l'entrelacs entre nourriture et finances, gain et perte, frustration et compensation, comme le symptôme d'une relation au monde singulièrement traumatisée. Que faut-il en effet payer, qui est toujours soustrait et cependant excessif ? La chambre carrée, en sa quasi-nudité (« barest rock bottom » « Along » Along 15) contient à la fois l'impersonnel, mais aussi les menues reliques, ses trésors, en particulier un tableau, peint par la narratrice elle-même, avec, précise-t-elle, les couleurs de son mari.

> So my own painting went on the wall, although Mrs. Faun said it would cost to repair the hole. Cabot liked my painting, and Brand. Mrs. Flanner poked it with her finger and said it took her back. Mrs. Faun said it would cost to repair the hole. (« Along » Along 20)

[19] C'est une activité dont elle était déjà coutumière lorsqu'elle découvre qu'elle est reliée à des entités inidentifiables :
«Sometimes my good square room would be so full I just lay in bed and laughed. Sometimes weeks would go by and I would be reading some specially interesting book, or painting, or following people every day after school, and nothing would come at all ; sometimes they followed me ; once an old man followed me, but he turned out to be real. I could see what the cat saw. » («Along» Along PMC 18-19.

Ce tableau précieux à plus d'un titre mérite à la fois une double appellation et la répétition de l'adjectif possessif (« my picture, my painting » « Along » Along 20), comme pour mieux anéantir le spectre du peintre, propriétaire légitime des couleurs. L'œuvre est coûteuse, composée malgré les réticences à peine voilées de Hughie, envers et contre lui, qui semble tout juste tolérer cet exemplaire unique de la puissance créatrice de son épouse, comme à contrecœur : « 'Keep it around if you like,' [he] said, 'you're proud of it, all right. Don't think I hate all painting styles but my own.' » (« Along » Along 20) Elle n'existe que parce qu'elle a été arrachée au néant, volée pour ainsi dire. À la mort de Hughie, le transfert des toiles achevées ou encore en cours exige très exactement mille et trois[20] allées et venues entre l'atelier et la maison, mais le bilan artistique est piteux, mis entre parenthèses : « […] ('This is the one the artist was working on the morning of the day he died,' and it was just as lousy as all the rest ; not even imminent glowing death could help that Hughie) […] » (« Along » Along 3)

Le jugement est sans appel, mais le droit à la création indépendamment du peintre raté et autoritaire a son prix, ainsi que le souligne Mrs. Faun ; accrocher son tableau n'est pas un acte gratuit. En établissant un lien entre le trou dans le mur et le percement qu'est le trauma, Jackson pose sans ambages la question du coût psychique traduit en dédommagement ; tout état des lieux s'avère sans merci aucune.

L'approximation, intrinsèquement liée à la remémoration (« […] the way a child […]almost remembers […] » « Along » Along 15), l'absence de souvenirs pour ainsi dire décoratifs ([…][I had no small effects to set around on tables or pin on walls, no souvenirs […](« Along » Along 15), indiquent la double surdétermination d'Angela Motorman, qui doit à la fois se délester afin d'éviter le naufrage, comme le fait l'équipage à bord d'un navire en perdition, et s'ancrer, en accrochant son œuvre sur le mur de sa chambre. L'ensemble hétéroclite de la voyance, du « presque », de l'exactitude calculée, du tableau éprouvé, et éprouvant (« […] Mrs. Flanner [said] it took her back. » « Along » Along 20) délimite aussi le problème de ce qui est

[20] Ce chiffre fabuleux, placé entre les mille et nuits de Schéhérazade et le « mille e tre » des conquêtes de Don Giovanni recensées par Leporello en Espagne seulement, est à comparer au nombre de pas dont Raskolnikov tient un compte rigoureux entre son domicile et celui de la l'usurière qu'il veut supprimer : « Il n'avait pas loin à aller, il connaissait même le nombre exact de pas qu'il avait à faire de la porte de sa maison, juste sept cent trente ».
Fiodor Dostoievski, Crime et Châtiment (1866), traduit du russe par D. Ergaz, V. Poszner, B. de Schlœzer, H. Mongault et L. Desormonts, Introduction de Pierre Pascal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 6.

engrammé. Le personnage d'Angela Motorman, à l'instar de ses homologues dans l'œuvre de Jackson[21] incarne la complexité de ce qui est à la fois trace et absence de trace. La dénégation met le doigt sur ce qui nié : le manque, pour Angela Motorman, procède du délestage, de l'occultation, et du dévoilement. Si elle n'a plus ni mari, ni adresse ni nom d'origine, ni père ni mère, et sans autre loi que la sienne, elle n'a pas d'autre enfant que le fils infirme de Mrs. Faun.

Ce dernier, une manière de centaure lui aussi puisqu'il est constitué des deux corps qu'il forme avec son fauteuil roulant, qu'il est le rejeton d'un improbable couple de faunes[22], incarne une trace endeuillée, une infirmité qui est en réalité un supplément, un vol, une acquisition résumée avec concision : « I could use a little crippled kid […] » (« Along » Along 3)

À l'image des visions d'Angela Motorman, cette moitié de fils par emprunt, plus encore qu'une addition, est une perspective aussi bien qu'une chambre d'écho. Lorsque la narratrice entre en transe, la profondeur de son champ visuel est exaltante :

> I was in a great hall, pillared, reaching into the distance. There were flowers in great pots, and — the old crystal palace, maybe ? — tall glittering walls. (« Along » Along 23)

Aussi bien, le récit à composer autour de Tom Faun est une œuvre médiumnique, avec pour auteur celle pour qui le lieu médian entre l'ici et l'au-delà, l'intériorité la plus inaccessible à autrui[23] et le monde extérieur, semé d'embûches et peuplé d'ennemis potentiels.

L'auto-engendrement selon Angela Motorman est bel et bien une palingénésie (« I'm giving birth » « Along » Along 11), un lieu de création à la fois anomique et scrupuleusement structuré, un entre-deux subtil.

---

[21] Dans Nest, Le Dr. Wright met, à son insu une fois encore, le doigt sur une qualité psychique :
« Well, » said Betsy, as one diagramming an enormous injustice, « Lizzie and Beth and I are all your old friends, and even though you don't like me, it's not fair to pick a stranger to take charge of us. »
« I am not going to put anyone in charge, as you call it. This Bess is merely another self, just like yourself and Beth and Elizabeth. » (Nest 162)
Entre l'engramme et le diagramme, il y a bien plus qu'une simple racine grecque en commun.

[22] L'homophonie avec « fawn », qui désigne le faon, cet emblème de la joliesse et de l'innocence, n'est pas à minorer. Angela Motorman nourrit des projets dont la nature ne laisse pas d'inquiéter, si on tient compte du contexte de la mort inexpliquée de son mari et de la nature prédatrice de son rapport au monde extérieur dont elle semble se nourrir.

[23] Il s'agit d'ausculter l'espace intérieur, peuplé, bruyant, habité : «While I listened inside» (« Along » Along)

Qu'il s'agisse du réseau sémiotique du Tarot dans Hangsaman, d'une orthographe idiosyncrasique comme celle du mot « clubhowse » (sic) dans Nest, des talismans ou des signes de mauvais augure dans Castle, ou bien encore de la marquise du Splendid Hotel dans « Along », le monde foisonne de pages à déchiffrer et à remplir.

Angela Motorman, en narratrice souveraine, place son lecteur devant l'énigme d'une lettre manquante qui ne l'est que pour elle, capable de constater une absence et d'en colmater la béance :

> There were hotels ; I might come back for a visit someday[24], and see all my old friends on Smith Street ; I might go tea-dancing at the Splendid Hotel, although one letter was missing from its marquee […] (« Along » Along 8)

Le détail ne manque pas d'intriguer, qui souligne la concession faite à cette splendeur défectueuse, à laquelle il manque une lettre par ailleurs non spécifiée. De surcroît, le thé dansant reste une possibilité appréciable. Le trou laissé par la lettre manquante et qu'elle rebouche pour le lecteur est une porte, la perspective d'une tout autre adresse.

Georges Didi-Huberman reprend la théorie freudienne du fort-da[25] pour analyser le jeu entre le visible et l'invisible, ou « le jeu de l'évidement[26], » auquel, nous semble-t-il, se livre à sa façon l'héroïne de « Along » :

> Moment central de l'oscillation, entre diastole et systole — l'antre inerte ouvert subitement dans le spectacle « vivant », voire maniaque, d'une bobine toujours jetée loin de soi et ramenée vers soi. Moment central d'immobilité, suspensive ou définitive — l'une toujours offerte comme mémoire de l'autre —, où nous sommes regardés par la perte, c'est-à-dire menacés de tout perdre et de nous perdre nous-mêmes[27].

---

[24] La narration est sans cesse traversée d'axes temporels antipodiques. Le temps psychique d'Angela Motorman est fait detours en arrières, d'anticipations, de projections ; il ne cesse de bifurquer.
[25] S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), trad. S. Jankélétvitch, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1951, rééd. 1968, p. 16.
[26] Georges Didi-Huberman, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Les Editions de Minuit, 1992, p. 53.
[27] Ibid., p. 60. Italiques originales.

Les surfaces visuelles qui s'offrent à Angela Motorman lors de ses allées et venues lui permettent d'« ouvrir la scission de ce qui [la] regarde dans ce [qu'elle voit] », pour utiliser l'expression de Didi-Huberman[28]. Il n'est pas indifférent que la ville anonyme où Angela Motorman se propose de poser momentanément ses bagages soit revisitée en imagination comme futur lieu de pèlerinage amical. De la pension de famille au Splendid Hotel à l'annonce mutilée, la voyageuse se désigne comme pensionnaire de ses propres abîmes.

La hantise induit des dangers léthifères, que seuls des travaux propitiatoires peuvent momentanément remettre à plus tard. Les revenants, par définition, font retour ; à cette tautologie, Angela Motorman apporte une précision qui n'est pas dénuée de bon sens. Ceux qui reviennent demandent des comptes, écrit-elle, et s'il faut les apaiser, cela implique autre forme de lestage, une manière de faire semblable à des vases communicants. Pour sa grand-mère[29] ou pour son mari, la narratrice prend soin de se prémunir. Hughie, non content d'être un mauvais artiste, était aussi un redoutable thésaurisateur :

> At my age and size — both forty-four, in case it's absolutely vital to know — I was carrying those paintings and half-finished canvases […] and books and cartons of things Hughie saved, his old dance programs and marriage licenses[30] and fans and the like. It was none of it anything I ever wanted to see again, I promise you, but I didn't dare throw any of it away for fear Hughie might turn up someday asking, the way they sometimes do, and knowing Hughie it would be the carbon copy of something back in 1946 he wanted. Everything he might ever possibly come around asking for went into the barn ; one thousand and three trips back and forth. (« Along » Along 4)

Angela Motorman, en fine experte des minuties absurdes de son mari, sait qu'elle est responsable du moindre document, fut-il un duplicata, détail amusant dans le

---

[28] Didi-Huberman, Ce que nous voyons, op. cit., p. 61.

[29] Les précautions sont d'un ordre plus délicat avec la grand-mère défunte, dont Angela Motorman ne veut pas froisser les sentiments.

[30] Hughie partage plus d'un point en commun avec la figure du Demon Lover. Le détail des « marriage licenses » est inquiétant, car il suggère que les épouses se sont succédées comme celles de Barbe-Bleue. Cependant, bien qu'il soit féru de danse, un trait qui le rapproche du personnage troublant de « Come and Dance With Me in Ireland », c'est sa veuve qui à présent envisage d'aller à des thés dansants au Splendid Hotel. Le titre du roman inachevé, « Come Along With Me », présente une énigme : Angela Motorman a-t-elle pris la place du Demon Lover ?

contexte de la revenance et des réclamations d'outre-tombe ; les morts, qu'ils reviennent ou non, sont en effet les copies de ceux qu'ils furent.

La question de savoir d'où Merricat et Angela Motorman, narratrices au gouvernail[31] de leurs textes respectifs, écrivent, en pose une autre, plus générale. Est-il possible de définir leur lieu d'inscription comme une écriture asilaire ? L'oncle Julian, dont Merricat enterre crayon doré près du ruisseau afin que son nom soit chanté à jamais[32], présente lui aussi bien des caractéristiques du narrateur peu fiable, qui recompose le récit familial selon son bon plaisir lorsqu'il ne se perd pas dans les méandres de sa mémoire défaillante.

Dans Castle, le château d'écriture est une maison de cendres, mais surtout une redoute : « All the strangers will come, but they can't see inside. » (Castle 545) La narratrice clôt son récit en barricadant les ruines de son château d'autrefois, un passé à jamais révolu dont elle n'accepte cependant pas la fin insupportable. Cette dernière, inexprimable pour Merricat[33], peut être lue de deux manières. Soit Constance a péri dans l'incendie avec l'oncle Julian, soit l'incendie n'a pas eu lieu ; dans les deux hypothèses, l'internement de Merricat ne laisse guère de doutes. Son récit, composé avec l'acuité surnaturelle que lui octroie son pouvoir à se frayer un chemin dans l'obscurité comme dans la lumière[34] vers sa cachette, sa maison d'herbes, est celui de l'enfance suprême, aux côtés de la sœur enchanteresse, fidèle pour l'éternité, Constance la bien nommée :

> I knew my way in the darkness and in the light. I thought once how good it was that I had straightened my hiding-place and freshened it, so it would be pleasant for Constance. I would cover her with leaves, like children in a story, and keep her safe and warm. Perhaps I would sing to her or tell

[31] La gouvernante de The Turn of the Screw utilise cette métaphore pour décrire l'état d'exaltation où elle se trouve à son arrivée à Bly :
« Wasn't it just a storybook over which I had fallen a-doze and a-dream? No ; it was a big, ugly, antique, but convenient house, embodying a few features of a building still older, half replaced and half utilized, in which I had the fancy of our being almost as lost as a handful of passengers in a great drifting ship. Well, I was, strangely, at the helm ! »
A son tumulte intérieur, la narratrice oppose la solennité de la tâche qui lui incombe, garante supercielle d'une stabilité dont elle manque cruellement.
Henry James, The Turn of The Screw and Other Stories, Harsmondsworth, Penguin Modern Classics, 1978, p. 18.

[32] Ce crayon porte les initiales de leur propriétaire, dorénavant inscrites comme le nom du défunt sur une pierre tombale.

[33] Elle serait pour ainsi dire inénarrable au sens étymologique du terme, sans aucune des connotations risibles et préjoratives qu'il a prises avec l'usage.

[34] « I knew my way in the darkness or in the light. » (Castle 523).

> her stories ; I would bring her bright fruits and berries and water in a leaf cup. Someday we would go to the moon. (Castle 523).

Le conte absolu, grâce à la magie transformatrice du « peut-être » et du conditionnel, bâtit la demeure habitable, au prix psychique le plus onéreux qui suit. À la manière de l'incendie dont Merricat imagine qu'il pourrait se laisser convaincre de se dérouler à nouveau, mais dans le sens inverse, pour épargner la maison bien-aimée et détruire le village peuplé d'ennemis à la place, le récit ouvre une porte de sortie. Il importe alors peu d'avoir emprunté la mauvaise entrée, de se trouver dans le « mauvais conte de fées », pour utiliser l'expression de Merricat : les auteurs fictifs de Jackson jalonnent leur arrivée dans le texte qui leur convient. Dans les histoires ainsi réécrites, la nourriture est délicieuse, les vêtements sont des feuilles d'écriture, une seconde peau protectrice[35].

« Along » reprend à son compte le leitmotiv équivoque, la signature du Demon Lover ; tour à tour invitation, convocation, et sommation, c'est un appel aussi redoutable que séduisant, au sens le plus riche. Le procédé narratif, qui prête à Angela Motorman l'autorité absolue[36] en la mettant en lieu et place d'une instance dangereuse, lui permet de convoquer et de répondre à une vocation artistique. Dans « Along », le Demon Lover, dont l'appel fonctionne dans les œuvres précédentes comme appât, se présente sous les traits de l'auteur au nom fabriqué. Angela Motorman met en scène sa vocation ; parce qu'elle compose son identité au gré de ce qu'elle entend, elle entend au sens propre comme au sens figuré sa vocation d'écrivain.

« Along » marque un changement radical par rapport aux affirmations d'Eleanor dans Haunting : « Here I am, far from home.» (Haunting) Dés l'arrivée à Hill House, le troc d'une demeure pour une autre se voit commenté par une voix intérieure faussée par l'angoisse : « […] beyond everything else she was afraid, listening to the sick voice inside her which whispered, Get away from here, get away. » (Haunting 248 Italiques originales) Bien qu'il lui ait fallu s'agripper fermement à bord du tramway, Angela Motorman affirme, sans trahir ni doute ni

[35] L'eau rafraîchissante elle-même est contenue dans une feuille. Le monde naturel est matière première nourrissante ainsi qu'une surface potentielle d'inscription.
[36] Une omnipotence toute relative, en vérité, errodée par un état psychique pour le moins troublé, et troublant pour le lecteur.

crainte : « […] here I am, I thought, here I am. » (« Along » Along 9) La translation d'un lieu désormais abhorré et annulé à un domicile d'élection s'accompagne d'un sentiment d'ivresse : « A fine high gleefulness ; I think you understand me ; I have everything I want ». (« Along » Along 3), Forte de son allégresse, la narratrice invite son lecteur à la suivre ; ce dernier, complice explicite, se voit irrésistiblement entraîné. Est-ce à dire que l'écriture, voulue souveraine, triomphe, et plus encore qu'une armure psychique, abolit un réel par trop destructeur ? L'exaltation dont fait preuve Angela Motorman doit être comprise en fonction de ce qu'elle privilégie. Une fois de plus, l'étymologie fournit des clés précieuses : les pages inachevées de « Along » illustrent de façon singulière le mot « exhilaration ». Le tout dernier personnage de Jackson incarne l'alliance entre le préfixe ex, « hors de », et exhilaratio, « action d'égayer[37]», et donne de l'écrivain un autoportrait générique, dont Merricat Blackwood et Jonas offraient déjà des aperçus.

La maison d'herbes de Merricat est un lieu de transmutations narratives, de métamorphoses comme Deleuze et Guattari les envisagent : « […] le devenir animal est un voyage immobile et sur place, qui ne peut se vivre ou se comprendre qu'en intensité (franchir des seuils d'intensité)[38]. » La symbiose entre les deux acolytes, écrivains singuliers, prend toute sa signification dans le passage suivant :

> The trees around and overhead were so thick that it was always dry inside and I lay there with Jonas, listening to his cat stories. All cat stories start with the statement : « My mother, who was the first cat, told me this, » and I lay with my head close to Jonas and listened. […] Jonas went on and on (« And we sang ! And then we sang ! ») and the leaves moved overhead and it would always be the same. » (Castle 471)

Des détails essentiels sur les procédés littéraires en cours sont fournis le jour même où Charles s'apprête à faire irruption, et où, malgré les recommandations de Constance, Merricat oublie de mettre ses bottes, une omission qu'elle justifie à sa manière (« Jonas had no boots. » Castle 471). Le lien entre Jonas et Murr, le célèbre chat de Hoffman[39], est multiple. Leur généalogie est fameuse, Jonas étant le descendant de la Mère de tous les conteurs, Murr celui de « l'illustre premier

[37] Définitions données dans le Dictionnaire Gaffiot.
[38] Gilles Deleuze et Félix Guattari, Kafka, Pour une littérature mineure, Paris, Editions de Minuit, Collection « Critique », 1975, p. 64. Désormais Kafka.
[39] E.T.A. Hoffman, Le chat Murr (1819-1821), trad. de l'allemand par Albert Béguin, Paris, Gallimard, 1943, rééd. « Collection L'Imaginaire, » 1980.

ministre Hinz von Hinzenfeld, si aimé, si hautement apprécié de l'univers sous le nom de Chat Botté[40]. » Greffes et griffures, « autobiogriffures, » pour reprendre Sarah Kofman[41], sont autant de métaphores dont Jackson fait usage, notamment grâce au prénom de Merricat, amalgame de corps et de psychismes.

Si Jonas peut se faire entendre de sa maîtresse, et la comprendre, il existe des causes que Sarah Kofman énonce avec humour, lorsqu'elle épingle « l'homme sérieux » :

> Et à « [ce dernier] », qui ne voit aucune raison, lui, pour qu'un matou ne puisse suivre une carrière où tant de gens, dépourvus de talents et d'éducation s'aventurent pourtant […], et qui invoque en faveur de l'intelligence de Murr les exemples des Mille et une Nuits, du Chat Botté, du Chien Berganza, ces hommes pleins de bon sens rétorquent que ces exemples sont sans valeur puisqu'ils renvoient à des fictions littéraires auxquelles seuls des enfants ou des fous pourraient porter créance[42].

Certes, Jonas n'est pas le narrateur de Castle, mais son statut d'interlocuteur privilégié le place parmi les rhapsodes animaux. Le lieu d'écriture, comme laboratoire secret où s'élabore Castle, est asile, forteresse ; Merricat, par l'entremise de Jonas, procède au dédoublement nécessaire pour compenser l'incommensurable perte du château et de Constance. Il se produit un « accolement », écrit Sarah Kofman, entre « deux auto-biographies [qui] introduit l'autre dans le même, vient gommer « l'autos » et lacérer le bios sous le fouet de Thanatos[43]. »

La mort, psychique ou physique, et les modalités pour en contrecarrer les pièges hantent l'œuvre de Jackson. Angela Motorman, imposteur, voleuse à l'étalage, fabrique son récit comme un pirate prend la mer : elle résout les apories existentielles en conjuguant l'absence d'autre gouvernement que celui de sa fantaisie et son goût pour l'expérimentation avec le réel. En cela, elle incarne le lien étymologique entre les mots « pirate » et « expérience », l'essai, la tentative, et l'épreuve. Sarah Kofmann rappelle que « [d]ans [la] confusion chaotique infernale,

---

[40] Hoffman, Le chat Murr, op. cit., p. 72.
[41] Sarah Kofman, *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann*, Paris, Christian Bourgois, 1976, rééd. Galilée, 1984.
[42] Ibid., p. 59.
[43] Ibid., p. 74.

poros c'est l'issue, la ressource des marins et des navigateurs, le stratagème qui permet de sortir de l'impasse, de l'aporia et de l'angoisse, sa compagne[44]. »

Arriver, pour les héroïnes de Shirley Jackson, est une vocation, une réponse mais également un évitement : le lieu d'élection ultime, qu'il soit dans la mort ou dans la réinvention du réel.

[44] Sarah Kofmann, *Comment s'en sortir*, Paris, Galilée, Collection « Débats », 1983, p. 20.

Conclusion

De la pastorale horrifique de « The Lottery » (Lottery) aux petites villes comme Cabrillo dans Road où suitent l'ennui mesquin et l'animosité universelle, des maisons hantées aux châteaux forts intérieurs, des épiphanies négatives de Mrs Malkin dans « The Mouse » (Ordinary) aux échappées folles à travers un espace-temps hallucinatoire, l'inhabitable tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Shirley Jackson s'articule en une dialectique impossible entre la proie et son chasseur, le moi et ses doubles, l'intériorité et l'extériorité. La question essentielle qui tenaille les personnages jusqu'aux points les plus ultimes du tourment est celle de l'habitation, ou encore des modalités d'investissement des arènes psychiques et sociales. Il ne s'agit pas pour eux de résoudre seulement l'énigme de l'identité et de survivre à son atomisation, mais de forger un espace habitable sans pour autant sombrer dans la double hantise de l'intrusion et de l'expulsion. Un pronom interrogatif (« who ?) se voit doté d'une puissance insondable, et interroge les abîmes sans pour autant les mesurer. Il est donné en pâture au vide identitaire par trop peuplé de fantômes ainsi qu'aux entités inconnues du monde extérieur ; c'est un cri bien davantage qu'une question, mais cette adresse est au sens propre sans adresse aucune.

La guerre des décors dans Nest joue un rôle central dans la compréhension d'une œuvre insolite, placée d'un côté comme de l'autre de la fracture entre deux mondes (« violent equilibrium » Nest 168[719]). Il s'établit d'emblée des jeux subtils entre les notions d'infraction et d'effraction ; infractio implique la brisure, la transgression, l'effraction renvoie aux notions de « bris de clôture », de « fracture de serrure effectuée pour pénétrer dans une propriété publique ou privée » « pénétration accidentelle ou violente », « violation d'un domaine réservé ».

Les infractions au décorum que commet Morgen Jones en son salon sont dépeintes comme des crimes drolatiques, mais le scandale du décor audacieux est à prendre à la lettre. Il rappelle que scandalum signifie dans son acception religieuse « ce qui est occasion de chute », originellement « ce sur quoi on trébuche ».

Il semble incongru de mettre sur un même plan les meurtres de Merricat, d'une gravité tragique, et les excentricités de Morgen Jones, mais c'est pourtant ce

[719] L'oxymore en lui-même résume l'impossible position dans laquelle se trouve le personnage type chez Jackson.

que le lecteur se voit invité à faire. L'humour noir dont Jackson fait preuve est une modalité d'accueil dans l'œuvre, où, à l'image du Dr. Wright, ou des invités dans Haunting, l'hôte est mis à mal par un décor d'abord familier, puis animé d'intentions tour à tour facétieuses, choquantes, voire malveillantes.

L'humour, écrit Deleuze, « […] fait bégayer une langue, qui lui impose un visage mineur ou constitue tout un bilinguisme dans la même langue[720]. » Le bégaiement, dont Road donne un exemple significatif avec Harriett Merriam qui bute sur le mot de mère (Road 16) est l'équivalent verbal du trébuchement, que le scandale du rire — mais aussi celui du monde ontologiquement inhabitable — ne manque pas d'évoquer.

L'inhabitable se traduit par cette fausse hospitalité où il faut se forger une assise, chercher un ancrage ; le mobilier, les agencements architecturaux du monde en principe familier de la maison le rendent inhabitable au sens propre. Le désarroi qui en découle est à interpréter dans toute la richesse de son champ sémantique et de ses racines — à la confusion vient s'ajouter la déroute, l'égarement, le désordre.[721] Est-ce à dire que pour Jackson, la langue ne doit pas être un fauteuil confortable ? Les écrits qu'elle consacre à son travail sont aussi pragmatiques qu'imagés, et convient le lecteur à partager une expérience littéraire riche en enseignements.

Dans « Experience and Fiction[722]», Jackson prodigue quelques conseils dont le ton parfois badin ne doit pas minorer la portée. Elle rappelle de prime abord que pour tout écrivain, rien n'est jamais inutile : « […] you tend to see everything as a potential structure for words. » (« Experience and Fiction » Along 195) Le rythme narratif, essentiel, doit entraîner le lecteur :

> Try to remember with description that you must never just let it lie there ; nothing in your story should ever be static unless you have a very good reason indeed for keeping your reader still ; the essence of the story is motion. Do not let your chair be « a straight chair, with no arms and a hard wooden seat. » Let your heroine go over and take a firm hold of the back of a straight wooden chair, because at the moment it is stronger than she. (« Experience and Fiction » Along 236)

---

[720] Gilles Deleuze, Critique et clinique, op. cit., p.73.
[721] Le dictionnaire Trésor de la Langue Française Informatisé (ATLiF) propose la dérivation de l'ancien français areer, du déverbal desareer, « dérouter, égarer, mettre en désordre. »
[722] Franklin, 416

Une correspondance implicite existe entre le lecteur, invité à s'immobiliser un instant, et la tension dans laquelle le personnage se trouve enserré. L'écrivain se doit cependant de rester seul maître à bord :

> Someone — I forget who — once referred to the easier sections of his work as « benches for the reader to sit down upon, » meaning of course, that the poor reader who had struggled through the complex maze of ideas for several pages would rest gratefully at last on a simple paragraph. Provide your reader with such assistance. («Notes for a Young Writer» Along 241 Italiques originales)

Ces temps de pause dans la narration ont pour double fonction de permettre au lecteur de reprendre son souffle, afin de mieux le surprendre :

> If you would like him to rest for a minute so you can sneak up behind him and sandbag him, let him have a little peaceful description, or perhaps a little something funny to smile over, or a little moment of superiority. (« Notes for a Young Writer » Along 241)

Il s'agit donc d'aménager des espaces viables dans le texte, car l'écrivain a l'obligation de maintenir l'intérêt de son lecteur, une évidence que Jackson s'empresse de souligner :

> [Many writers] write a story which interests them, forgetting that the particular emotional investment they brought to the incident has never been communicated to the reader because, writing the story, they wrote down only what happened and not what was felt. (« Experience and Fiction » Along 197-198 Italiques originales)

Les mécanismes d'épargne et de dépense psychique de l'écrivain sont également en jeu ; il n'existe, pour Jackson, guère de point d'ancrage ailleurs que dans son œuvre. Elle retrace la genèse de Haunting, où une vision[723] joue un rôle prépondérant :

> […] my nightmares had somehow settled around the building I had seen from the train. From that time on I completely

[723] Le lien entre cette expérience personnelle et la nouvelle « Pillar of Salt » (Lottery) est indéniable. L'effondrement de Margaret peut advenir dans l'espace de la fiction, en un lieu que l'écrivain ne s'autorise pas à faire sien autrement.

> ruined my whole vacation in New York City by dreading the moment when we would have to take the train back and pass that building again. Let me just point out right here and now that my unconscious mind has been unconscious for a number of years now and it is my firm intention to keep it that way. (« Experience and Fiction » Along 201 Italiques originales)

Le refus pointé de l'inconscient en tant que tel, s'il trahit une angoisse authentique, n'est pas une pirouette, une fin de non-recevoir adressée à ceux qui souhaiteraient se pencher au-dessus des abîmes de l'écrivain, qui les transmue en œuvres.

Selon Jackson, l'espace que délimite l'écriture et la vérité qu'elle fait affleurer ne dépendent aucunement de la réalité, à certaines conditions :

> There is certainly no need to worry about whether any of that is true, or actually happened ; it is as true as you make it. The important thing is that it be true in the story, and actually happen there. (« Experience and Fiction » Along 200 Italiques originales)

L'oncle Julian, le mémorialiste fantastique de la famille Blackwood, et le chat Jonas, rejeton d'une lignée immémoriale de conteurs, sont eux aussi des scribes inattendus, qui doivent figurer au rang des écrivains de l'inhabitable. Il arrive ainsi à Jackson de recourir aux aspects les plus agréables du merveilleux, non pour lénifier inutilement mais pour mieux intriguer. « In the country of the story the writer is king […] [but] the reader is a very tough customer indeed […] » (« Notes for a Young Writer » Along 234).

Le lecteur, de même que les élues du Demon Lover, doit être convaincu qu'il peut, ou doit, répondre à l'invitation de l'écrivain à le suivre :

> He [the reader] will willingly agree to suspend disbelief for a time : he will go Along with you if it is necessary for your story that you both assume temporarily that there is a Land of Oz, but he will not suspend reason, he will not agree, for any story written, that he can see the Land of Oz from his window. (« Notes for a Young Writer » Along 234)

L'écrivain n'est pas uniquement confronté à ses propres démons, qu'il terrasse à sa manière ; la nature foncière du lecteur, affirme Jackson à des fins provocatrices, est antagonique :

> FAR AND AWAY THE GREATEST MENACE TO THE WRITER— ANY WRITER, beginning or otherwise — is the reader. The reader is, after all, a kind of silent partner in the whole business of writing, and a work of fiction is surely incomplete if is never read. The reader is, in fact, the writer's only relenting, genuine enemy. (« Garlic in Fiction, A Lecture » Let me 395 Majuscules originales)

Il convient de voir dans la métaphore culinaire du titre le reflet d'une désinvolture, au sens où l'entend Hubert Damisch, « de l'italien dis-, et involvo, enveloppé, empaqueté[724] », d'un écrivain qui ne cherche pas à décrire son art en termes particulièrement complaisants, ou outrecuidants, ce qui ne signifie en aucune façon que le travail littéraire soit tenu pour négligeable. L'exploration des thèmes obsédants[725] de son œuvre démontre une audace peu commune ; Jackson n'hésite en effet pas à mener ses lecteurs là où le monde ne peut s'approprier autrement que par le prisme d'une violence psychique souvent insoutenable, sans jamais verser dans la grandiloquence ou céder aux pièges de la facilité vulgaire[726].

À propos de Nest et du monstre psychique quadricéphale qu'est Elizabeth Richmond, Jackson fait allusion au genre hybride qu'elle exploite :

> In her notes to her editor, she describes this novel as […] being a «thriller» interpolated into a mystery: « i (sic) always wanted to write a mystery story. now (sic) i've (sic) got a beauty. » While still drafting the story, she was sure that the ending would be indeterminate: « the final elizabeth (sic)

---

[724] Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, Collection « Idées et Recherches, » 1987. Edition revue et corrigée, Flammarion, Collection « Champs », 1993, p. 218. Désormais Origine.

[725] Le titre de l'ouvrage de Charles Mauron vient immédiatement à l'esprit, bien que notre objectif n'ait pas été de faire une « psychocritique » de Shirley Jackson.
Charles Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, Paris, Librairie José Corti, 1963.

[726] En dépit de son caractère fictif, le commentaire de Douglas, avant la lecture du manuscrit de la gouvernante anonyme dans The Turn of the Screw, nous paraît particulièrement probant. A son ami curieux de savoir de qui la jeune femme était éprise, il fait cette réponse saisissante : « 'The story *won't* tell,' [he] said ; ' not in any literal, vulgar way.' »
James, The Turn of the Screw, op. cit., p. 5.

> personality is a secret. this (sic) is going to be a mystery story[727]. »

Road ouvrait déjà la voie, avec le meurtre de Caroline et l'enquête bâclée, le poids du secret qu'ajoute le suicide de Tod, la confession qu'il n'écrit pas. Entre la violence des crimes de sang, celle des familles où règne un incestuel diffus, les convocations démoniaques et les expulsions, il se trouve une sorte de *no man's land* entre la liberté et l'incarcération mortifère, comme celui qui sépare « ici » et « là », ces deux modalisations spatiales en forme d'étau.

Où se situe le lieu d'arrivée pour les personnages inhospités[728] à qui il est permis de dire : « Here I am ? [729]»

Grâce à la distance parcourue entre la notion d'inhabitable selon Wright et la saturation des espaces invisibles dans Castle, Jackson invente une formule hybride, mélange de linguistique et de mathématiques. Préfixes et suffixes subissent des transformations révélatrices : l'adjectif doublement négatif de Wright (« uninhabitable ») devient, sous la plume de Merricat, un participe passé, le signe grammatical d'une merveilleuse capacité à habiter le monde : « All our land was enriched with my treasures buried in it, thickly inhabited just below the surface […] » (Castle 436)

Les raisons pour douter de la fin heureuse de Castle sont nombreuses, comme cela est d'ailleurs le cas pour la plupart des œuvres romanesques, à l'exception de Haunting, Il se peut que la décision de Natalie Waite de vivre malgré tout, ou que la renaissance d'Elizabeth Richmond, soient de nouveaux leurres, mais le personnage d'Angela Motorman conquiert ses nouveaux territoires avec une force apparemment inébranlable. Ce n'est pas dans l'affolement de la proie appelée par le chasseur qu'elle s'assure être arrivée à bon port (« […] here I am, I thought, here I am. » « Along » Along 9), dans cette chambre qu'elle fait sienne.

---

[727] Hattenhauer, Jackson*'s American Gothic*, op. cit. p. 132. Les notes se trouvent dans les archives, SJP Box 20.

[728] Voir nos références à Barbara Cassin dans notre Chapitre 1.

[729] Dans « Morella, », la jeune femme, portrait de sa mère morte, s'écroule en s'écriant : « Here I am ! »
Si Jackson épargne à Angela Motorman un destin aussi macabre, elle condamne Eleanor à périr là même où elle pensait avoir enfin trouvé sa demeure.
Poe, The Complete Stories and Poems, op. cit., p. 198.

La fascination qu'exerce le chiffre quatre sur Angela Motorman s'explique par sa quête d'un lieu aux dimensions parfaites, dont la forme est à opposer aux rondeurs exécrables, pernicieuses, de Hill House[730]. Parmi les modes d'habitation du monde, l'héroïne de « Along » privilégie la nourriture, prenant tout à la fois à la lettre et à rebours certains préceptes deleuziens à propos de la « territorialité primitive dans les aliments » :

> En se consacrant à l'articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent. Il y a donc une certaine disjonction entre manger et parler — et, plus encore, malgré les apparences, entre manger et écrire : sens doute peut-on écrire en mangeant, plus facilement que parler en mangeant, mais l'écriture transforme davantage les mots en choses capables de rivaliser avec les aliments[731].

Angela Motorman, à l'inverse de Kafka et de son héros dans « Le champion du jeûne[732], » n'est certes pas adepte de cette ascèse, mais elle élit domicile chez une femme dont elle observe les talents oratoires (« she had a jaw » « Along » Along 11) et dont elle déplore par la suite l'apparente hospitalité contredite par le paiement systématique des petites collations.

Bien que la polysémie du mot désignant la mâchoire fasse envisager Mrs Faun sous les traits de quelque ogresse, la corpulence et l'aplomb d'Angela Motorman laissent présager un combat d'égale à égale. On retrouve ces formes d'oralité primitive chez Betsy, dont l'appétence pour les sucreries amuse le Dr. Wright. À New York, attablée au restaurant de l'hôtel, c'est un dessert qu'elle choisit de manger en premier, sans respecter l'ordre habituel du menu : « Maybe the little square one, » [she] said. « Just to start. I choose the little square one […] » (Nest 119)

Ces détails ne sauraient être anodins, dans une œuvre où l'attention donnée aux éléments les plus concrets du monde familier sont singulièrement investis. S'installer comme Angela Motorman, ou errer comme Betsy, et manger des gâteaux

---

[730]Jean-Bellemin Noël rapproche le 4 à la figure maternelle, comme il le démontre dans son analyse de Blanche-Neige ; c'est « […] le chiffre de la femme, le carré magique qui ouvre sur le cube de la maison et le quadrangle de la porte, le quatre qui dessine le trou et le lieu clos […] »
Bellemin-Noël, Les Contes et leurs fantasmes, op. cit., p. 129.

[731] Deleuze, Guattari, Kafka, op. cit., p. 36.

[732] Franz Kafka, « Le champion du jeûne, » La colonie pénitentiaire et autres récits (1919), traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris : Gallimard, Collection « Du Monde Entier », 1948.

de forme carrée, est une façon d'habiter un monde où le spectre de la mère est souvent synonyme de mort psychique.

À la centralité du personnage maternel, on peut opposer l'excentricité de celles qui fuient son influence délétère ou au contraire tentent d'en saisir le mystère en s'y consumant.

Il s'agit d'un terme qui retient l'intérêt de Merricat, car elle en vérifie le sens : « I was thinking that if eccentric meant, as the dictionary said it did, deviating from regularity […] (Castle 445 Italiques originales) De quoi Merricat et Angela Motorman s'éloignent -elles, sinon de la norme qu'elles ne reconnaissent pas, le joug des contraintes qu'inflige le réel social et familial ?

« Partir, s'évader, c'est tracer une ligne. […] de fuite [qui] est une déterritorrialisation, » écrit Deleuze[733] . Pour Merricat, le meurtre avéré, suivi de l'auto-incarcération dans le conte de fées, pour Angela Motorman, la fuite et la conquête d'une petite ville et d'une pension de famille, sont des reconfigurations de leur identité narrative, leur ultime refuge.

Le pseudonyme, tout à la fois camouflage et clé, passe-partout, sésame de la lettre aux sens divers du terme (« I noticed I had begun to fidget with my letter opener […] » Nest 41) et du texte fictif, est un système d'habitation du pronom sujet (« I »), une façon de se percher sur l'embranchement du « Y. »

Le texte est tissage, de serere : c'est un tissu de mensonges que confirme le dédoublement fictif, le nom volé. Pour Samuel Beckett, « [s]ans noms propres, pas de salut[734], » aphorisme qu'illustre le roman inachevé de Jackson.

Dans *L'ori*gine de la perspective, Hubert Damisch rappelle que « l'invention — au sens archéologique du terme — consiste en la percée de ce trou, au centre du panneau, qui définit, à travers lui, quelque chose comme une « vue [735]». Cette définition, bien qu'appliquée aux arts visuels, nous fournit un élément essentiel pour la compréhension de l'œuvre de Jackson.

---

[733] Deleuze, Parnet, Dialogues, op. cit., p. 47. Italiques originales.
[734] Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1953, p. 84-85.
[735] Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, Collection « Idées et Recherches, » 1987. Edition revue et corrigée, Flammarion, Collection « Champs », 1993, p. 148. Désormais Origine.

L'invention et la contrefaçon identitaire caractérisent Angela Motorman, messagère incongrue, méthodique[736] dans sa fabrication du réel. Elle fait montre d'une certaine légèreté à l'égard de l'œuvre qu'elle élabore au fur et à mesure de ce qu'elle juge nécessaire. Une fois de plus, l'analyse de Damisch, cette fois à propos de La Città ideale d'Urbino, découvre de remarquables horizons :

> Je nomme ici « désinvolture » […], et sans l'entendre nécessairement en mauvaise part, le tour en effet délié qui consiste, une fois mis en présence [d'un tel tableau], à refuser de se laisser prendre à son jeu et d'en soutenir la question, d'évidence singulière, pour, en la retournant, y couper court en le soumettant lui-même à un interrogatoire serré : ce tableau, quel peut en avoir été l'auteur ? À quelle date a-t-il été peint, et en quel lieu, dans quel contexte, à quelle fin, en réponse à quelle commande ? [737]

Au-delà de la figure du peintre désinvolte et de son « tour en effet délié », il faut voir en Angela Motorman une artiste, dont témoigne l'unique tableau qu'elle cloue sur les murs de sa chambre et une accoucheuse insolite. Les faire-part qu'elle vole au grand magasin pour Mrs. Faun (« I'm a girl, I'm a girl, I'm a girl » « Along » Along 28) n'annoncent aucune naissance sinon celle de sa fantaisie, mais préfigurent peut-être l'appropriation du fils infirme, sa transformation au contact d'Angela Motorman, mère d'écriture quelque peu troublante[738].

Dans ses deux dernières œuvres romanesques, Jackson cède la parole à des narratrices folles, chacune occupée à composer son récit dans son Luftschlöser, comme l'adolescent que décrit Freud :

> De même […], quand il cesse de jouer [l'adolescent] n'abandonne rien d'autre que l'étayage sur des objets réels ; au lieu de jouer, maintenant, il se livre à sa fantaisie. Il se

---

[736]Tout d'abord, elle applique de façon littérale le sens originel du mot, puisque tout en cheminant, elle glane ce qu'elle trouve ; d'autre part, le commentaire de Polonius vient immédiatement à l'esprit : « Though this be madness, yet there is method in't […] »
Shakespeare, The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (1603), The Complete Works, op. cit., p. 910.

[737] Damisch, Origine, op. cit., p. 218.

[738] Deleuze et Guattari insistent sur la nature audacieuse de l'écrivain « mineur », où nous reconnaissons Angela Motorman, double de Jackson : « Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ? Kafka dit : voler l'enfant au berceau, danser sur la corde raide. »
Deleuze, Guattari Littérature mineure, op. cit., p. 35)

> construit des châteaux en Espagne[739], il crée ce qu'on appelle des rêves diurnes[740].

Certes, les étais dont Merricat fait table rase sont ceux de la raison, non ceux de circonstances jugées par trop restreignantes par une jeune fille tentée par la rébellion ; le principe de fabrication change de nature dans la psychose, car il semble interdire tout retour dans le monde réel.

L'espace littéraire, dont Maurice Blanchot écrit qu'il « nous découvre une solitude plus essentielle[741], » est limite et commencement. Toute limitrophie est un écueil mortel, une ligne de démarcation entre l'enfermement infernal et la fuite avant l'hallali. S'en aller, fuir, arriver, tout mouvement centrifuge ou centripète peut anéantir, mais rester figé sur place est aussi la garantie d'une mort certaine. Seule la limite du livre, celle de la feuille qu'admire Natalie (« The lovely definition of a sheet of white paper alone on her desk, oblong and complete… » (Hangsaman 178) embrasse « l'interminable[742] » :

> Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers « toi », me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Écrire, c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps[743].

Pour Blanchot, c'est le renoncement au leurre identitaire qui fait advenir l'écrivain : « Kafka remarque, avec surprise, avec un plaisir enchanté, qu'il est entré dans la littérature dès qu'il a pu substituer le « Il » au « Je[744] ».

L'aliénation des personnages de Jackson leur confère le terrible privilège du poète, familier de la « connaissance par les gouffres, » pour reprendre Henri

---

[739] Note du traducteur : En allemand Luftschlöser, soit littéralement « châteaux d'air », « qui ont la consistance de l'air ».
[740] Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 36.
[741] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, 1955. Rééd. Collection « Idées nrf », 1968, p. 9.
[742] « La solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre se révèle en ceci : écrire est maintenant l'interminable, l'incessant. » Ibid., p. 16.
[743] Ibid., p. 17.
[744] Ibid., p. 17.

Michaud[745]. La folie est radicale, qui enseigne à Natalie Waite, Elizabeth Richmond, Eleanor Vance, et Merricat, sa langue et les fragments qu'elle charrie en son sillage, « une troisième personne de l'infinitif, une quatrième personne du singulier[746]. »

Natalie Waite et sa vocation d'écrivain, Betsy et ses tentatives facétieuses pour s'emparer de l'autorité scripturaire de Wright et de sa rivale Bess, sont décrites de l'extérieur, pour ainsi dire, malgré quelques aperçus donnés du journal intime de la première, et quelques morceaux de bravoure des essais littéraires de la seconde. Dans Castle, l'onomastique de Blackwood évoque les sombres forêts de la wilderness, ainsi que le bois de la folie. C'est à la librairie visitée le jour même de son arrivée que se rend Angela Motorman pour lancer sa curieuse carrière : « I had made a little sign reading MESSAGES OBTAINED. QUESTIONS ANSWERED. FORTUNES and tacked it up [there] […]« (« Along » Along 21 Majuscules originales). Les talents médiumniques de l'héroïne, qu'ils soient sujets à caution ou non, car le champ est laissé libre à l'interprétation, posent nécessairement la question de l'interlocuteur en littérature.

La piste de l'étymologie commune entre les mots d'expérience et de pirate, la tentative, l'essai, l'épreuve, donne au personnage emblématique d'Angela Motorman une importance bien supérieure à sa position ultime dans la chronologie de l'écrivain. De Road à « Along » le lecteur est amené à observer des monstres, à supposer que l'on entende ce terme dans son acception la plus large, que nul ne souhaite regarder, enferrés dans leurs desseins dont ils ne peuvent distinguer la petitesse ou la mégalomanie, geôliers et prisonniers tour à tour des forteresses affectives et intellectuelles dans lesquelles ils évoluent comme des animaux pris au piège. Il serait tentant de dire que Natalie Waite, Elizabeth Richmond, Frances Halloran, pour ne citer que les personnages de roman, se présentent au lecteur comme des sujets d'observation placés derrière un miroir sans tain, et que Merricat Blackwood et Angela Motorman, fortes (ou défaites ?) de leur « je » narratif, l'invitent à franchir le seuil de leur for intérieur afin de les suivre dans leurs périples au plus près de leur expérience. Comment procéder, pour accueillir le lecteur dans une œuvre qui magnifie, sans pour autant se targuer d'être investie d'une mission métaphysique, l'atrocité, la noirceur, la cruauté d'un monde tout bonnement inhabitable ?

---

[745] Henri Michaud, Connaissance par les gouffres, Paris : Gallimard, Coll. « Le Point du Jour », 1961. Rééd. Coll. « Poésie nrf ».
[746] Deleuze, Parnet, Dialogues, op. cit., p. 79.

L'abréviation latine (« per er »), qu'utilise Elizabeth Richmond dans le cadre de ses fonctions professionnelles au musée d'Owenstown est une manière officielle, légale, de signer au nom de quelqu'un d'autre, mais au-delà de la référence évidente au nom de la jeune femme ainsi qu'aux initiales de ses deux parents, peut également se lire comme une version de « per (h)er » dont le « h » aurait été soustrait à la vue. Ce renvoi à l'infini des noms et des identités signifie-t-il qu'il y ait plaidoyer pour la folie et son écriture ?

Pour qui Jackson écrit-elle, pour Caroline Desmond, l'enfant assassinée qui ne prononce jamais le moindre mot, pour Tod Donald qui laisse intacte la feuille noircie par le policier avant de pendre ? On écrit toujours in absentia, dans cette œuvre sombre, sans concession malgré les fins parfois ambigües, où la violence sociale et psychique est traquée jusqu'au sein de la cellule familiale.

Comme Isaac Bashevis Singer, Jackson écrit-elle aussi pour les créatures infimes, les souris gravides assassinées à coup de poêle à frire dans « The Mouse ?» Selon Deleuze, « on n'écrit que pour les analphabètes, pour ceux qui ne lisent pas, ou du moins ceux qui ne vous liront pas. […] On ne s'adresse qu'à l'animal en l'homme[747]. »

Les « agencements », le « devenir-animal [748]» sont propres à la littérature. Jonas, l'extraordinaire narrateur dont seule Merricat entend les contes, est un survivant, à l'image d'Angela Motorman, dont le chat Ginger meurt d'avoir changé de nom. Entre Road, où la mort d'Angel, le chat des Ransom-Jones, est annoncée en dernière page, et la narratrice prénommée Angela de « Along », Jackson invite à lire un texte subtil. Les objets banals du familier, distordus lors des hallucinations de ses héroïnes en proie à la folie, sont transfigurés, comme le bouquet de pissenlits de Mrs. Mack ou le bol bleu de Frederica Terrel dans Road. Dans ce même roman, le narrateur fait décrit la fugacité des vies anonymes :

> Some lives, ending as Miss Fielding's would, leave a grain of memory, like a grain of sand, in the depths of another mind, a grain of sand which is like the constant irritation under an oyster's shell, eventually to grow with coating after coating of disguising beauty into a pearl. (Road 119)

[747] Deleuze, Parnet, Dialogues, op. cit., p. 90-91.
[748] Ibid., p. 90-91.

Le symbole de la perle ne manque pas d'évoquer un des principes fondamentaux de la philosophie de Thoreau, tel qu'il le définit magnifiquement dans son journal, après avoir énuméré ce qu'il ferait volontiers pour ses concitoyens :

> I would secrete pearls with the shellfish and lay up honey with the bees for them. […] Each one may thus be innocently rich. I inclose and foster the pearl till it is grown.[749]

L'écrivain, à l'image du philosophe de la nature, se nourrit de ce qu'il donne à son lecteur, qu'il s'agisse de la violence du monde, rendue dans toute son ampleur, ou de détails où se réfléchit en miniature sa beauté. Jackson n'adopte jamais un ton pontifiant lorsqu'elle aborde son travail, dont elle parle avant tout comme s'il s'agissait d'un artisanat, dont elle vante les mérites et les contraintes. À la banalité de superficie, elle annexe l'envers du décor, sans concession ni souci de consolation lorsqu'elle sonde les profondeurs. Écrire est bien plus qu'une échappatoire, comme le fait observer Mary Shelley :

> I did not make myself the heroine of my tales. Life appeared to me too common-place an affair as regarded myself. I could not figure to myself that romantic woes or wonderful events would ever be my lot; but I was not confined to my own identity, and I could people the hours with creations far more interesting to me at that age than my own sensations[750].

L'œuvre rappelle de façon unique la jonction entre ce qui est laissé de côté, le tégument de l'écrivain, et ce qu'il recueille du monde. Dans « Memory and Delusion», Jackson utilise une image dont elle rappelle d'abord l'ancrage concret, une soirée entre amis joueurs de bridge :

> […] a large porcelain bowl that we kept on the piano shattered. [...]

---

[749] The Heart of Thoreau*'s Journals*, ed. Orwell Shepard, Houghton Mifflin Company, 1927, rpt. Dover Publications, 1961, p. 31. Entrée datée du 26 mars 1842.

[750] Mary Shelley, Frankenstein ; Or, The Modern Prometheus (1818), Author's Introduction to the Standard Novel Edition, in Three Gothic Novels, Horace Walpole, The Castle of Otranto, William Beckford, Vathek, and Mary Shelley, Frankenstein, ed. by Peter Fairclough, with an Introductory Essay by Mario Praz, Harmondsworth, Penguin Books, Collection The Penguin English Library, 1968, p. 260.

> Looking at all the tiny scattered pieces, I thought that I had never realized before how final a metaphor a broken bowl could be. (« Memory and Delusion » Let me 377)

Pour le lecteur également, la figure de style prend une signification nouvelle, dont la puissance évocatrice est aussi inattendue que décrite avec une précision lapidaire : « Someday I know that I am going to need that broken bowl. » (« Memory and Delusion, » Let me 377) Le souvenir de l'objet en mille morceaux n'est pas seulement indélébile, mais il exprimera l'infini de la violence :

> Suppose, for instance, that one day I had occasion to describe a house destroyed by an explosion; the manner of destruction would be different, of course, but what I can remember is the way the little pieces of the bowl lay there so quietly after they had been for so long parts of one unbroken whole […] («Memory and Delusion » Let me 378)

La référence à la maison détruite n'est pas indifférente, dans ce contexte où la coupe brisée, au-delà du symbolisme spirituel, incarne la nature ineffable de la fragmentation psychique :

> […] now, not one of [the little pieces] could have found its place again, and the compactness that had held them together no longer existed in the world. (« Memory and Delusion » Let me 378)

L'essence même de l'écriture de l'inhabitable est inscrite dans cette restitution paradoxale de la perte, dont l'écrivain avoue qu'elle est irrémédiable. Lorsque Fitzgerald recourt à la métaphore de l'assiette fêlée pour rendre compte de son état mental, il le fait avec une ironie détachée que Jackson ne désavouerait pas ; l'énumération des inconvénients se conclut sur une note faussement résignée : « […] it will not be brought out for company, but it will do to hold crackers late at night or to go into the ice box under left overs …[751]»

L'œuvre de Jackson puise dans le matériau du familier les représentations de l'Unheimlichkeit, pour mettre en scène les stratégies souvent aporétiques de personnages exilés d'eux-mêmes et du monde.

---

[751] Fitzgerald, « The Crack-up », The Crack-up, op. cit., p. 45.

Bibliographie

Sources primaires

Œuvres romanesques de Shirley Jackson

The Road Through the Wall. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1948.

Hangsaman. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1951.

The Bird's Nest. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1954.

The Sundial, New York : Farrar & Straus, 1958.

The Haunting of Hill House. New York : Viking Press, 1959.

We Have Always Lived in the Castle. New York : Viking Press, 1962.

Nouvelles et essais

The Lottery and Other Stories. New York : Farrar & Straus, 1949.

The Magic of Shirley Jackson. Ed. HYMAN Stanley. New York : Farrar & Straus, 1966.

Come Along With Me: Part of a Novel, Sixteen Stories, and Three Lectures. Ed. HYMAN Stanley. New York : Viking Press, 1968.

Just an Ordinary Day. Ed. HYMAN JACKON Laurence and Sarah HYMAN STEWART. New York : Bantam, 1997.

Let Me Tell You. New Stories, Essays, and Other Writings. Ed. HYMAN JACKSON Laurence Hyman and Sarah HYMAN DEWIT, Foreword by Ruth FRANKLIN. New York : Random House, 2015.

Œuvres à caractère autobiographique

Life Among the Savages. New York : Farrar, Straus & Young, 1953.

Raising Demons. New York : Farrar, Straus & Cudahy, 1957.

Œuvres pour enfants

The Witchcraft of Salem Village. New York : Random House, 1956.

The Bad Children: A Musical in One Act for Bad Children. Music by Allan Jay Friedman. Chicago : Dramatic Publishing, 1959.

9 Magic Wishes. Illustrated by Lorraine Fox. A Modern Masters Book for Children. New York : Crowell-Collier, 1963.

Famous Sally. Illustrated by Charles B. Slackman. New York : Harlan Quist, 1966.

Œuvres de Shirley Jackson traduites en français

Romans et nouvelles

Le cadran solaire. Paris : Presses-Pocket, 1995.

La maison hantée. Paris : Librairie des Champs-Elysées, Collection « Le Masque Fantastique », 1979, réed. Presses-Pocket, 1979.

Nous avons toujours vécu au château. Paris : Christian Bourgois, Collection « PJ », 1971. Réed. Paris : UGE 10/18, 1990.

La Loterie et autres histoires. Trad. Dominique Mols. Paris : Librairie des Champs-Elysées, 1983. Réed. Paris : Presses-Pocket, 1994.

Nous avons toujours vécu au château. Nouvelle traduction de Jean-Paul Gratias. Paris : Editions Payot & Rivages, Collection « Rivages/Noir », 2012.

La maison hantée. Trad. Dominique Mols, révisée par Fabienne Duvigneau. Paris : Editions Payot & Rivages, Collection « Rivages/Noir », 2016.

Chroniques familiales

Démons en herbe. Paris : Pierre Horay, Collection « Pschitt », 1957.

Mes sauvages chéris. Verviers : Gérard, Collection « Marabout », 1958.

Sources secondaires

HALL, Joan Wylie. « Shirley Jackson.» Facts on File Bibliography of American Fiction : 1919-1998. Ed Matthew Bruccoli et al. Vol 1. New York : Facts on File, 1991, 266-67.

HERRICK, Casey. «Shirley Jackson's «The Lottery».» Bulletin of Bibliography 46, N° 2 (June 1989) : 120-121.

PHILLIPS, Robert S. « Shirley Jackson: A Checklist. » Papers of the Bibliographical Society of America 56, N° 1 (January-March 1962): 110-113.

_____. « Shirley Jackson: A Chronology and Supplementary Checklist. » Papers of the Bibliographical Society of America 60, N° 2 (April-June 1966) : 203-213.

REINSCH, Paul N. A Critical Bibliography of Shirley Jackson, American Writer (1916-1965): Reviews, Criticism, Adaptations. Lewsiton, N.Y. : The Edward Mellen Press, 2001.

Ouvrages Critiques sur l'œuvre de Shirley Jackson, Biographies

ANDERSON Melanie R. « 'Whatever Walked There, Walked Alone': What is Haunting Shirley Jackson's Hill House? ». Journal of the Georgia Philological Association. 2009 : 198-205.

ANDERSON Melanie R. and KROGER Lisa. ed. Shirley Jackson, Influences and Confluences. London, New York : Routledge, 2016.

BLOOM, Harold. ed. Shirley Jackson. *Bloom's Major Short Story* Writers. New York : Chelsea House Publications, 2001.

BONIKOWSKI Wyatt. « 'Only One Antagonist': The Demon Lover and the Feminine Experience in the Work of Shirley Jackson ». Gothic Studies 15. 2. 2013 : 66-88.

CARPENTER, Lynette. « Domestic Comedy, Black Comedy, and Real Life: Shirley Jackson, A Woman Writer » Faith of a (Woman) Writer. Ed. Alice Kessler-Harris and William Mc Brien. New York and Wesport, Connecticut : Greenwood Press, 1988 : 143-148.

_____. « The Establishment and Preservation of Female Power in Shirley Jackson's We Have Always Lived in the Castle ». Frontiers, VIII, No 1 (1984), 31-38.

CASTRICANO Jodey. « Shirley Jackson's The Haunting of Hill House and the Strange Question of Trans-Subjectivity ». Gothic Studies 7. 1. May 2005 : 85-101.

CLEVELAND, Carol. « Shirley Jackson ». Then There Were Nine: More Women of Mystery, Ed. Jane S. Bakerman. Bowling Green, Ohio : Popular Press, 1985 : 199- 219.

EGAN, James. « Sanctuary: Shirley Jackson's Domestic and Fantastic Parables ». Studies in Weird Fiction, 6, No 1, 1989 : 15-24.

FRANKLIN, Ruth. Shirley Jackson. A Rather Haunted Life. New York, London : Liveright Publishing Corporation, 2016.

FRIEDMAN, Lenemaja. Shirley Jackson. Boston : Tawayne/G.K. Hall, 1975.

HALL Joan Wylie. « Fallen Eden in Shirley Jackson's The Road Though the Wall ». Renascence 46. 4 Summer 1994 : 261-70.

_____. Shirley Jackson: A Study of the Short Fiction. Twayne's Studies in Short Fiction Series. New York : Twayne, 1993.

HALL, Karen J. «Sisters in Collusion: Safety and Revolt in Shirley Jackson's We Have Always Lived in the Castle. The Significance of Sibling Relationships in Literature. Ed. MINK STEPHENS JoAnna and Janet Doubler Ward. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1993 :. 110-19.

HAGUE, Angela. « A Faithful Anatomy of Our Times: Reassessing Shirley Jackson », Frontiers: A Journal of Women Studies, 26, No 2 (2005) : 73-96.

HATTENHAUER, Darryl. Shirley Jackson*'s American Gothic*, State University of New York Press, 2003.

HOFFMAN, Steven K. « Individuation and Character Development in the Fiction of Shirley Jackson ». Harford Studies in Literature, 8, No 3, 1976 : 190-208.

JOSHI, S.T. « Shirley Jackson: Domestic Horror ». Studies in Weird Fiction 14 (1994) : 9-28.

KITTREDGE, Mary. « The Other Side of Magic: A Few Remarks About Shirley Jackson ». Discovering Modern Horror Fiction. Ed. Darrell Schweitzer. Mercer Island, Washington : 1985 : 3-12.

KOSENKO Peter. « A Marxist/Feminist Reading of Shirley Jackson's 'The Lottery'». New Orleans Review 12 (1985) : 27-32.

LeCROY, Anne. «The Different Humor in Shirley Jackson: Life Among the Savages and Raising Demons». Studies in American Humor 4 (1985) : 62-73.

LOOTENS, Tricia. « 'Whose Hand Was I Holding?' Familial and Sexual Politics in Shirley Jackson's The Haunting of Hill House ». Haunting the House of Fiction : Feminist Perspectives on Ghost Stories by American Women. Ed. Lynette Carpenter and Wendy K. Kolmar. Knoxville : University of Tennessee Press, 1991 : 166-92.

MURPHY, Bernice. «American Parricide: Monstrous Children in the Work of Shirley Jackson and Lionel Shriver». (in) ed. Sorcha Ni Fhlainn, Conference proceedings for the Fourth Annual Conference on Monsters and the Monstrous. Oxford. Interdisciplinary Press E-Book. 2009 : 200-210.

_____. Shirley Jackson. Essays on the Literary Legacy. Jefferson, N.C. : McFarland, 2005.

NEUHAUS, Jessamyn. « 'Is it Ridiculous for me to Say I want to Write?'. Domestic Humour and Redefining the 1950s Housewife Writer in Fan Mail to Shirley Jackson ». *Journal of Women's History*. 21, No 2 (2009) : 115-37.

NEWMAN, Judie. « Shirley Jackson and the Reproduction of Mothering: The Haunting of Hill House ». Docherty : 120-34.

OEHLSCHLAEGER, Fritz. « The Stoning of Mistress Hutchinson: Meaning and Context in « The Lottery. » «Essays in Literature 15 (1988) : 259-65.

OPPENHEIMER, Judy. Private Demons: The Life of Shirley Jackson. New York : Putnam's, 1988.

PARKS, John G. « The Possibility of Evil: A Key to Shirley Jackson's Fiction ». Studies in Short Fiction 15, No 3, (1978) : 320-23.

_____. « Waiting for the End: Shirley Jackson's The Sundial ». Critique 29, No 3, (1978) : 74-88.

_____. « Chambers of Yearning: Shirley Jackson's Use of the Gothic ». Twentieth Century Literature 30, No 1 (1984) : 15-29.

RUBENSTEIN, Roberta. « House Mothers and Haunted Daughters: Shirley Jackson and Female Gothic ». *Tulsa Studies in Women's Literature*.Vol. 15 No. 2. (Autumn 1996) : 309-31.

SAVOY, Eric. «Between as if and is: On Shirley Jackson, The Vicissitudes of Literary Reputation». Wome*n's Studies*, Vol. 46, N° 8 (2017) : 827-844
https///doi.org/10.1080/00497878.2017.1392797

SULLIVAN, Jack. « Shirley Jackson ». Supernatural Fiction Writers: Fantasy and Horror. Ed. E.F. Bleiler. New York : Scribners, 1985 : 1031-36.

WALLACE Honor McKitrick. « 'The Hero is Married and Ascends to the Throne': The Economics of Narrative End in Shirley Jackson's We Have Always Lived in the Castle ». *Tulsa Studies in Women's Literature* 22. 1. 2003 : 173-91.

WOODRUFF, Stuart C. « The Real Horror Elsewhere: Shirley Jackson's Last Novel ». South West Review. 52, No 2, 1967 : 152-62.

WYLIE HALL, Joan. Shirley Jackson: A Study of the Short Fiction. New York : Twayne, 1993.

Ouvrages de référence

Etudes littéraires, Essais

ALLEN Mc NALL, Sally. Who is in the House? A Psychological Study of Two *Centuries of Women's Fiction in America, 1795 to the Present.* New York : Elsevier, 1982.

AMFREVILLE, Marc. « Alienation in American Gothic Fiction ». Les Vestiges du Gothique, le rôle du reste. Anglophonia, vol. 15. Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 39-48.

_____. « De la ventriloquie au trauma ». Sillages critiques, n° 14, 2012, 23 déc. 2013, sillagescritiques.revues.org/2821.

_____. Charles Brockden Brown : La part du doute. Paris : Belin. 2000.

_____. « Charles Brockden Brown ». New Literary History of America. « Fluctuations, Spectres et Trauma », Parcours de Recherche : modèles, terrains, frontières. *Revue Française d'Etudes Américaines* n° 109 (septembre 2006), p. 27-38.

_____. Ecrits en souffrance : Figures du trauma dans la littérature nord-américaine. Paris : Michel Houdiard. 2009.

_____. « Fluctuations : double, spectre et trauma ». Revue française d'études américaines, vol. 3, n° 109, 2006, p. 27-38.

_____. « Le poids de l'ombre ». Miranda, n° 8, 31 oct. 2013, miranda.revues.org/3491.

_____. Herman Melville *: L'ombre portée*. Paris : Ellipses. 2003.

_____. « La hantise de l'absence ». Tropismes n° 14 (2007), p.141-158.

_____. « La Scène originaire ou la représentation impossible dans « The Fall of the House of Usher ». Belin : *Revue Française d'Etudes* Américaines n°135 (2013 | 1), p. 27-38

_____. « L'oxymore vivant de Brown à Poe ». in Le rire fantastique : grotesque, pastiches, parodies. Otrante. Art et littérature fantastique. Editions Kimé, Printemps 2004, n° 15 :

_____. « Poétique du spectral ». Hawthorne et la pensée du roman. JAWORSKI, Philippe, éd. Paris : Michel Houdiart. 2006.

_____. The Scarlet Letter. Nathanael Hawthorne. Dir. avec CAZE, Antoine. Paris : Ellipses. 2005.

_____. Dir. Avec FABRE Claire. *Les Formes de l'obsession*. Paris : Michel Houdiard. 2006 et 2007.

ADORNO, Theodor W. *Mots de l'Etranger et autres essais. Notes sur la* littérature II (1974). Trad. L. Barthélémy et G. Moutot. Paris : Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, coll « Philia », 2004.

ALFANDARY Isabelle. Le risque de la lettre : Lectures de la poésie moderniste américaine. Lyon : ENS Editions, 2012.

AUERBACH, Eric. Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Idées, » 1968 ; rééd. Gallimard, Collection « Tel », 1977.

AUERBACH, Nina. Our Vampires, Ourselves. Chicago : University of Chicago Press, 1997.

_____ Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1982.

ATWOOD, Margaret. Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature. Oxford : Clarendon Press, 1995.

BACCHILEGA, Cristina. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

BAKHTINE, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978. Rééd. Collection « Tel », 1987.

_____. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire* au Moyen Age et sous la Renaissance. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris : Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1970. Rééd. Collection « Tel », 1982.

BAILEY Dale. American Nightmares : The Haunted House Formula in American Popular Fiction. Bowling Green : OH : Bowling Green SU Popular P. 1999.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture,* suivi de Nouveaux essais critiques. 1953. Paris : Seuil, 1972.

_____. *L'Empire des signes. 1970.* Paris : Flammarion, 1980.

_____. Le Plaisir du texte. Paris : Seuil, Coll. « Tel Quel », 1973.

_____. La Préparation du roman. Notes de cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980, éd. Nathalie Léger. Seuil-Imec, 2003. —. S/Z. Seuil, 1970.

BAUER, Sylvie, et Anne-Laure TISSUT, éds. La Vérité en fiction. Théorie, Littérature, Épistémologie, vol. 28, 2011. Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

BAZIN, Claire. « Cri(me)s et Hurlements dans Wuthering Heights. » Cahiers victoriens et edwardiens, 73 Printemps/ 2011: Miscellany, p. 27-36.

_____ Les lieux du féminin. Texte/ Critique. Presses Universitaires de Paris-Ouest Nanterre. La Défense, 2016

BECKER, Susanne. Gothic. Forms of Feminine Fictions. Manchester : Manchester University Press, 1999.

BERGER, Peter. Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience. Berlin : Walter de Gruyter, 1997.

BERLANT, Lauren. The Anatomy of National Fantasy. Hawthorne, Utopia and Everyday Life. Chicago : Chicago University Press, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *L'attente de l'oubli.* Paris : Gallimard, 1962.

_____. *L'Ecriture du désastre.* Paris : Gallimard. 1980.

_____. *L'entretien infini.* Paris : Gallimard, 1962.

_____. *L'espace littéraire.* Paris : Gallimard, 1955.

BLOOM Harold, The Anxiety of Influence. New York : Oxford UP, 1993.

BOILEAU Nicolas Pierre. « Les lieux communs du féminin : l'asile psychiatrique et la représentation après The Bell Jar » in BAZIN Claire éd. Les lieux du féminin. Texte / Critique. Presses Universitaires de Paris-Ouest Nanterre. La Défense, 2016.

BOOTH, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. 1961. Chicago : Chicago University Press, 1983.

BORDO, Susan. « Reading the Slender Body». Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body. Berkeley : University of California Press, 1993.

BOTTING, Fred. Gothic. London : Routledge, 1996.

BOZZETTO, Roger. Le Fantastique dans tous ses états. Presses de l'Université de Provence, 2001.

BRADBURY Malcolm. Dangerous Pilgrimages. Trans-Atlantic Mythologies and the Novel. London : Martin Secker and Warburg Ltd, 1995, rpt. Penguin Books, 1996.

_____. The Modern American Novel. New York : Oxford University Press, 1983.

BROCH, Hermann. Création littéraire et connaissance. Traduit de l'allemand par Albert Kohn. Paris : Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1966. Rééd. Collection « Tel », 1985.

BROOKS, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac and Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1976.

_____ « Inside Paul Auster's Crypt », in Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1992.

BRUHM, Steven. «The Contemporary Gothic: Why We Need It». In The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Jerrold E. Hoggle ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

BUTLER, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York and London : Routledge, 1990.

CALASSO, Roberto. Les Quarante-Neuf degrés. (1991) Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris : Gallimard, 1992.

CATHER, Willa. « The Novel Démeublé ». Not Under Forty. New York : Knopf, 1936.

CAVALLARO, Dani. The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear. London : Continuum, 2002.

CIXOUS Hélène. « L'Ecriture comme placement, ou de l'ambiguïté de l'intérêt ». Poétique I, mars 1970 : 50-65. Rééd. in Michel Zéraffa, ed., *L'Art de la* fiction, Paris : Klincksieck, 1978 : 203-22

DALLENBACH, Lucien. Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 2001.

_____. Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DANIEL, Hannah. « 'Massed Ambiguity': Fatness in Henry James's The Ivory Tower ». Twentieth Century Literature, Vol. 53, N° 4.

DAVENPORT-HINES, Richard. Gothic. 400 Years of Excess, Evil and Ruin. New York : North Point Press, 2000.

DAVIS, Mike. *Reading the Text that Isn't There: Paranoia in the Nineteenth* Century American Novel. New York : Routledge, 2005.

EAGLETON, Terry. Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës. New York : Harper and Row, Barnes and Nobles, 1975.

FEITH, Michel. « Le touriste malgré lui : John Wideman et la Martinique », La Revue LISA/ LISa e-journal, Vol. VII, n°2 / 2009 : http://www.unicaen.fr/mrsh/anglais/lisa>. ISSN 1762-6153

_____. « Trick or Truth : Gerald Wizenor's Trickster Poetics and the Problem of Truth.» LTE : Théorie, Littérature, Epistémologie. Special Issue : La vérité en fiction. 28-2011. 11-34.

_____. dir. Nationalismes et régionalismes : Des Nations, avec ou sans état. Nantes, CRINI, 2005.

_____. et P. Martinez Vasseur, eds. Paroles de vainqueurs, paroles de vaincus : réécritures et révisions. Nantes : CRINI, 2011.

FIEDLER, Leslie. Freaks. New York : Simon and Schuster, 1978.

_____. Love and Death in the American Novel. Champaign, Illinois: Dalkey Archive Press, 1997.

FRIANT-KESSLER Brigitte. « Petite anatomie du rire aux XVIIe et XVIIIe siècles ». *Revue de la Société d'Etudes Anglo*-Américaines des XVIIe et XVIIIe Siècles. Autour du rire. (70 | 2013) : p. 21-32

FRYE, Northrop. Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1957.

GARNER, Shirley Nelson, Claire KAHANE, and Madelon SPRENGNETHER, eds. The M/Other Tongue. Ithaca : Cornell University Press, 1985.

GANTEAU, Jean-Michel. «Entre mimétique du rien et réalisme traumatique ». Études britanniques contemporaines, n° 42, 2012, 7 sept. 2014, ebc.revues.org/1355.

_____. « Le temps éclaté : Why Be Happy When You Could Be Normal ? De Jeanette Winterson ». Sillages critiques, n° 19, 15 juil. 2015, sillagescritiques.revues.org/4229.

GENETTE, Gérard. Fiction et diction. 1991. Paris : Seuil, 2004.

_____. Figures III. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1972.

_____. Métalepse. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 2004.

_____. Nouveau discours du récit. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1983.

_____. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1982.

_____ . Seuils. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1987.

GILBERT Sandra M. and GUBAR Susan. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination. New Haven and London : Yale University Press, 1979.

_____. *No Man's Land: The Place of the* Woman Writer in the Twentieth Century, Vol.I., The War of the Words. New Haven and London, 1988.

_____. *No Man's Land: The Place of the* Woman Writer in the Twentieth Century, Vol 2., Sex Changes. New Haven and London : Yale University Press, 1989.

GUILLAUD Lauric. La terreur et le sacré : La nuit gothique américaine. Paris : Houdiard, 2003.

_____. « Le Mythe de la Wilderness dans The Scarlet Letter ». Transatlantica. Democratic Aesthetics. Hawthorne. 1| 2007

GUNN, Daniel. Analyse et fiction, Aux frontières de la littérature et de la psychanalyse. (1988) Trad. de l'anglais par Jean-Michel Rabaté, Paris : Denoël, Collection « L'Espace Analytique ». 1990.

HOEVELER LONG, Diane. Gothic Feminism: The Professionalization of Gender From Charlotte Smith to the Brontës. University Park : The Pennsylvania State University Press, 1998.

HOLLAND-TALL, Linda J. As American as Mom, Baseball and Apple Pie: Constructing Community in Contemporary American Horror Fiction. Bowling Green, OH. : Bowling Green University Press, 2001.

HOWARD, Jacqueline. Reading Gothic Fiction : A Bakhtinian Approach. London : Clarendon Press, 1994.

IMBERT Michel. « 'The Yellow Wall-Paper' : La Matrice des Chimères », Vertiges de la Création. Cahiers de Charles V, n°26 (1999) : p. 53-72.

_____. « Sous l'empire de la folie: Moby-Dick, Shakespeare & compagnie ». Transatlantica, n° 1, 8 oct. 2010, transatlantica.revues.org/5009.

INGEBRETSEN, Edward J. Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory From the Puritans to Stephen King. Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe, 1996.

JACKSON, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. London : Methuen, 1981.

JAMESON, Fredric. The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. London : Methuen, 1981. Rpt. London and New York : Routledge Classics, 2002.

JANOVICH, Marc. Rational fears: American Horror in the 1950s. Manchester : Manchester University Press, 1996.

JAWORSKI, Philippe. Melville. Le désert et l'empire. Paris : Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Coll. « Off-Shore », 1986.

KAHANE, Claire. « The Gothic Mirror », The (M)other Tongue : Essays in feminist Psychoanalytic Interpretation. Ed. Shirley Nelson Garner, Kahane, and Madelon Sprengnether Ithaca : Cornell University Press, 1985, 334-51.

KERMODE, Frank. Romantic Image. London : Routledge & Kegan Paul, 1957. Rpt. London : Ark Paperbacks, 1986.

KOSSOWSKY SEDGWICK, Eve. The Coherence of Gothic Conventions. New York and London : Methuen, 1986.

_____ « The Character in the Veil. Imagery on the Surface in the Gothic Novel. » PMLA. Vol 96. N°2. March 1981.

KOTT, Jan. Shakespeare, notre contemporain. Trad. du polonais par Anna Posner. Paris : Petite Bibiothèque Payot, 1978.

KRISTEVA, Julia. Le Temps Sensible : Proust *et l'Expérience Littéraire*. Paris : Gallimard, 1994.

LECERCLE Jean-Jacques. « Théorie de la hantise », La Hantise, Tropismes 14, P. U. de Nanterre (2007) : p. 5-32.

LEJEUNE, Philippe. Le Pacte autobigraphique. 1975. Paris, Seuil, Coll. « Points », 1996.

LEVY, Barbara. Ladies Laughing. Wit as Control in Contemporary American Writers. (Studies in Humor and Gender)

LEVY, Maurice. Le Roman « Gothique » Anglais 1764-1824. Paris : Albin Michel, 1995.

LEVY Paule. « Ecriture et trauma dans 'The Giant Wisteria' : Quand Charlotte Perkins Gilman revisite le gothique », Sillages Critiques [En ligne], 19 | 2015 : Trauma Voix Critiques, mis en ligne le 01 octobre 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. Le *Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation,* écrivain, société. Paris, Dunod, 1993.

_____. Le Discours littéraire. Paratopie et scène *d'énonciation*. Paris, Armand Colin, 2004.

MALIN, Irving. New American Gothic. Carbondale, IL. : Southern Illinois University Press, 1962.

MARCUS, Jane. « Laughing at Leviticus : Nightwood as Woman's Circus Epic », in BROE, M. ed., Silence and Power : A Reevaluation of Djuna Barnes. Carbondale : Southern Illinois University Press. 1989 : 81-91.

MARTIN, Robert and LAVOY, Eric. American Gothic. New Interventions in a National Narrative. Iowa : University of Iowa Press, 1998.

MASSE, Michelle M. In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic. Ithaca : Cornell University Press, 1992.

_____. « Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and Things that Go Bump in the Night, » in Signs, University of Chicago Press. Vol 15. N° 4, Summer 1990.

_____. In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic. Ithaca and London : Cornell University Press, 1992.

MAYOUX, Jean-Jacques. *Sous de vastes portiques… Etudes de littérature et d'art anglais*. Paris : Maurice Nadeau/ Papyrus, Collection « Les Lettres Nouvelles », 1981.

MENGUE, Philippe. « L'esthétique deleuzienne et la littérature américaine ». Annales du monde anglophone 11. Paris : L'Harmattan, 2000.

MILES. Robert. Gothic Writing, 1750-1829: A Genealogy. New York : Routledge, 1993.

MILLER, Karl. Doubles, Studies in Literary History. Oxford : Oxford University Press, 1987, rpt. Oxford University Press Paperbacks, 1987.

MILNER, Max. La fantasmagorie *: essai sur l'optique fantastique*. Paris : P.U.F., 1982.

_____. Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire 1772-1861. Paris : José Corti, 2007.

MOERS, Ellen. Literary Women. Great Britain : W. H. Allen & Co Limited. 1977. Rpt. The Women's Press Limited. 1978.

MORETTI, Franco. « Dialectic of Fear », in Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms, trans. FISCHER Susan, FORGASC and MILLER David. London : Verso. 1977 : 83-108.

MORRISON, Toni. Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination. New York : Vintage, 1993.

MURPHY, Berenice. The Suburban Gothic in American Popular Culture. Palgrave Macmillan, 2009.

ORBACH, Susie. Fat is a Feminist Issue. New York : Paddington Press, 1978.

PAGLIA, Camille. Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. London and New Haven : Yale University Press, 1990.

PAVEL, Thomas. La pensée du roman. Paris : Gallimard, 2003. Rééd. Collection « Folio Essais », 2014.

PEDOT Richard. Le Seuil de la fiction : essai sur le secret. Paris : Michel Houdiard, 2010.

_____. « Dr. Jekyll and Mr. Hyde : Une scène d'écriture à deux mains ». Le Tour Critique 3 (2014) : p. 35-47

PETILLON, Pierre-Yves. La Grand-route. Espace et écriture en Amérique. Seuil, 1979.

PRINCE Nathalie et GUILLAUD Lauric éd., *L'Indicible dans les œ*uvres fantastique et de science-fiction. Michel Houdiard Editeur, 2008.

PUNTER, David. The Gothic Tradition. Vol. 1 of The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. London : Longman, 1996.

_____. and BYRON Glennis. The Gothic. Oxford : Blackwell Publishing, 2004.

REED, Toni. Demon Lovers and Their Victims in British Fiction. Lexington: University of Kentucky Press, 1988.

RICH, Adrienne. Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. New York : Bantam, 1977.

ROBERT, Marthe. Roman des origines et origines du roman. 1972. Gallimard, 2004.

ROYLE, Nicholas. The Uncanny. Manchester : Manchester University Press, 2003.

RUSS, Joanna. « Somebody's Trying to Kill Me and I Think it's My Husband: The Modern Gothic ». In The Female Gothic. Ed FLEENOR Julianna E. Montreal : Eden. 1985. 31-56.

RUSSO. Mary. The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity. London : Routledge, 1995.

SAGE, Victor. « Gothic Laughter: Farce and Horror in Five Texts ». In Gothick Origins and Innovations. ed. Allan Lloyd Smith and Victor Sage. Amsterdam : Rodopi, 1994.

SAMMARCELLI, Françoise. dir. Image et Mémoire : littérature et arts des États-Unis (XIX^{e}-XXI^{e} siècles), PUPS, 2009.

_____. L'Obscur, Paris, Michel Houdiard, 2009.

_____ . « La Rhétorique de la peur dans "Ligeia" et "The Tell-tale Heart" d'Edgar Allan Poe », RFEA 125, 2010.

_____. « Pour une poétique du labyrinthe : le gothique revisité par Mark Danielewski », Persistances gothiques dans la littérature et les arts de l'image, ed. Lauric Guillaud et Gilles Menegaldo, Paris, Bragelonne, 2012.

_____. « Noir de Robert Coover ou le noir revisité », Etudes Anglaises 64/4, « L'héritage policier du policier : continuités et ruptures dans la fiction américaine anglophones », oct-déc. 2011.

SAVINEL, Christine. Emily Dickinson et la grammaire du secret. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, Collection « Champ Anglophone », 1993, 2009.

_____. Gertrude Stein, Autobiographies intempestives. Paris : Editions Rue d'Ulm/ Presses de l'Ecole normale supérieure, 2017.

SEDGWICK KOSOFSKY, Eve. The Coherence of Gothic Convention. New York: Methuen & Co, Ldt. 1986.

SHOWALTER, Elaine. The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980. London : Virago Press, 1987.

_____. A Jury of her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. London : Virago, 2009.

SMAJIC Srdjan. Ghost-Seers, Detectives and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science. Cambridge and New York : Cambridge UP. 2010.

SPREGNETHER, Madelon. « (M)other Eve : Some Revisions of the Fall in Fiction by Contemporary Women Writers ». Feminism and Psychonalysis. Ed. Richard Feldstein and Judith Roof. Ithaca and London : Cornell University Press. No 5 (1989).

TISSUT, Anne-Laure. « Percival Everett's The Water Cure : a Blind Read », Sillages Critiques, VALE, Paris Sorbonne, 17, PUPS, en ligne.

_____. « The Book of Portraiture : les imitations de Steve Tomasula, ou l'abécédaire de la création », Sillages Critiques, VALE, Paris Sorbonne, 14, PUPS, en ligne.

_____. « The Continuity of Life » : la permanence et la frivolité dans The House of Mirth », The House of Mirth de Edith Wharton, Amfreville Marc éd. , PUR, 2014.

_____. « La vérité en fiction », Baueur Sylvie co-éd. , TLE, 28, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

TODOROV, Tzvetan. Introduction à la Littérature Fantastique. Paris : Seuil, 1970.

TERRAMORSI Bernard. Henry James ou le sens des profondeurs : Essai sur les nouvelles fantastiques. Paris : L'Harmattan, 2000.

TRAISNEL, Antoine. Hawthorne. Paris : Les Editions Aux Forges de Vulcain, 2015.

VINCENT, Sybil Korff. «The Mirror and the Cameo: Margaret Atwood's comic/gothic novel, Lady Oracle». In Female Gothic. Ed. Julianne E. Fleenor. Montreal : The Eden Press, 1983.

WARNER, Marina. The Beast and the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers. London : Chatto and Windus, 1994.

_____. No Go the Bogeyman. Scaring, Lulling and Making Mock. London : Vintage, 1998.

_____. Phantasmagoria. Oxford : Oxford University Press, 2006.

WHATLING, Clare. « Reading Miss Amelia: Critical Strategies in the Construction of Sex, Gender, Sexuality, the Gothic and Grotesque ». in STEVENS, Hugh and HOWLETT, Caroline, eds. Modernist Sexualities. Manchester : Manchester University Press, 2000 : 239-50.

WILLIAMS. Anne. Art of Darkness: A Poetics of Gothic. Chicago : University of Chicago Press, 1995.

WOLSTENHOLME, Susan. Gothic Revisions: Writing Women as Readers. Albany : State of New York Press, 1993.

WYATT, Jean. Reconstructing Desire: The Role of the Unconscious in *Women's Reading and Writing.* Chapel Hill : University Of North Carolina Press, 1990.

Psychanalyse, Etudes sur le trauma

ABENSOUR Liliane. « L'ombre du maternel. Extraits réunis par Josette Garon », Revue française de psychanalyse, vol. vol. 75, no. 5, 2011, pp. 1297-1335. DOI : 10.3917/rfp.755.1297. URL : https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2011-5-page-1297.htm.

_____. La tentation psychotique. Paris : PUF. 2008.

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK. *L'Ecorce et le Noyau*. Paris : Aubier-Montaigne, 1978.

_____. Cryptonymie : le verbier de *l'homme aux loups*. Précédé de Fors : les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok, de Jacques Derrida. Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1976.

ANZIEU, Didier. Beckett et le psychanalyste. Paris : Editions Mentha, 1992.

_____. Introduction. La sublimation. Les sentiers de la création. Ouvrage collectif. Paris : Tchou, 1999.

_____. *Le Corps de l'œuvre. Essais Psychanalytiques sur le travail* créateur. Paris : Gallimard, 1981.

_____. Le Moi-Peau. Paris : Dunod, 1985.

_____. Le Penser : Du Moi-Peau au Moi-Pensant. Paris : Dunod, 1994.

ASSOUN Paul-Laurent. « La trace folle : Pour une métapsychologie de la trace », Che vuoi ? n°23, 2005/1 : 83-94. URL : https : //www. cairn. Info/revue-che-vuoi-1-2005-1-page-83.htm

AULANIER, Piera. *La Violence de l'Inter*prétation. Paris : PUF, 1975.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. PUF, coll. « Écriture », 1979.

BETTELHEIM, Bruno. The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales. London : Thames and Hudson, 1976.

BION, W.R. *Aux Sources de l'Expérience* (1962). Trad. F. Robert, Paris : PUF, 1991.

_____. A Memoir of the Future, Book I, « The Dream ». (1975). London : Karnac Books, 1991.

BOKANOWSKI, Thierry. « Le concept de traumatisme en psychanalyse ». Sillages critiques, vol. 19, 15 juill. 2015, sillagescritiques.revues.org/4153.

_____. « Traumatisme, traumatique, trauma ». Revue française de psychanalyse, vol. 66, 2002- 2003, p. 745-757.

CARROY Jacqueline. Les Personnalités doubles et multiples : entre science et fiction. Psychopathologie. Paris : PUF, 1993.

CARUTH Cathy. Literature in the Ashes of History. The Johns Hopkins UP, 2013.

_____. ed. Trauma. Explorations in Memory. Baltimore : John Hopkins UP, 1995.

_____. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. The Johns Hopkins UP, 1996.

CHODOROW, Nancy. The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley : University of California Press, 1978.

DAVID-MENARD, Monique. La Folie dans la Raison Pure. Paris : Vrin, 1990.

DAVOINE, Françoise et Jean-Max GAUDILLIERE. Histoire et Trauma. La Folie des Guerres. Paris : Stock, coll « L'Autre Pensée », 2006.

DE MIJOLA-MELLOR, Sophie. Meurtre Familier : Approche *Psychanalytique d'Agatha Christie*. Paris : Dunod, 1995.

DE M'UZAN Michel. *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*. Paris : Gallimard, 1977.

DUFOURMANTELLE, Anne. La Sauvagerie Maternelle. Paris : Calman-Lévy, 2001.

ELIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH. Mère-Filles. Une relation à trois. Paris : Albin Michel, 2002.

FEDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris : Gallimard, 1978.

FELMAN, Shoshana, et Dori LAUB. Testimony : Crises of Witnessing in Literature. Psychoanalsysis and History. London : Routledge, 1992.

FERENCZI Sandor. Le traumatisme. Paris : Payot, 1981.

FLEM, Lydia. La vie quotidienne de Freud et de ses patients. Paris : Hachette, 1986. Rééd. sous le titre Freud et ses patients. Paris : Livre de Poche, Collection Biblio Essais, 1993.

FREUD, Sigmund. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Ed et trad. James Strachey, avec Anna Freud, assistés de Alix Strachey et Alan Tyson, 24 vol. London : Hogarh Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953-1974.

_____. Anthropologie de la guerre. Malaise dans la civilisation.

Considération actuelle sur la guerre et la mort. Pourquoi la guerre ? Lettre à Albert Einstein. Traduits et présentés par Marc Crépon et Marc de Launay. Fayard, coll. « Ouvertures bilingues » , 2010.

_____. Au-delà du principe de plaisir. 1920. Trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.

_____. *L'Avenir d'une illusion*. 1927. Trad. M. Bonaparte. PUF, 1971.

_____. Essais de psychanalyse. Paris : Payot, 1951.

_____. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais.* Paris : Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1985.

_____. *L'Interprétation des rêves. 1900. Paris* : P. U. F., 1967.

_____. Introduction à la psychanalyse. 1916. Paris : Payot, 1972.

_____. Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs. 1912. Trad. S. Jankélévitch. Payot, 1923.

GANTEAU Jean-Michel. « Horizons de l'inassimilable : Du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain *». Revue de la Société d'Etudes* Anglaises Contemporaines. *L'Horizon*. 40 | 2011 : 105-120

_____ « Ruins, or, The Ethical Logic of Traumatic Capitalism, with Special Reference to Peter Ackroyd ». *Revue de la Société d'Etudes* Anglaises Contemporaines. Ruins. 43 | 2012 : 139-152

GRANOFF, Vladimir. La Pensée et le Féminin. Paris : Les Editions de Minuit. 1976. Rééd. Flammarion, Collection Champs Flammarion, 2004.

_____. *Filiations. L'avenir du complexe d'Œdipe*. Paris : Les Editions de Minuit, 1976. Rééd. Gallimard, Collection « Tel », 2001.

GREEN, André. *L'aventure négative. Lecture psychanalytique d'Henry James*. Paris : Herman, Collection « Psychanalyse », 2009.

_____. La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature. Paris: Société d'Editions des Belles Lettres. Rééd. Hachette Littératures Poche, 1998.

_____. Narcissisme de Vie, Narcissisme de mort. Paris : Minuit, 1983.

GRODDECK, Georg. Le livre du ça. Paris : Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées ». Traduit de l'allemand par L. Jumel. Rééd. Collection « Tel Gallimard », 1978.

JANDROK, Thierry. Tueurs en série. Les labyrinthes de la chair. Entre réalité, imaginaire et psychanalyse. Pertuis : Rouge Profond, 2009.

KLEIN, Melanie. Envie et Gratitude et autres essais. Traduit de l'anglais par Vladimir Smirnoff, S. Aghion, Marguerite Derrida. Paris : Gallimard, 1968. Rééd. Collection « Tel » 1983.

_____. RIVIERE Joan. *L'amour et la haine*. Traduit de l'anglais par Annette Stronck. Paris : Petite Bibliothèque Payot

KHAN, Masud. Le Soi caché. Paris : Gallimard, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

_____Soleil Noir. Dépression et Mélancolie. Paris : Gallimard, 1987.

LACAN, Jacques. La Psychose Paranoïaque dans ses Rapports avec la Personnalité. Paris : Seuil, 1975.

_____. Le Séminaire, livre III. Les Psychoses (1955-1956). Paris : Seuil, 1981.

_____. Le Séminaire, livre XI. Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse. Paris : Seuil, 1973.

_____. *Le Séminaire, livre XVII. L'Envers de la Psychanalyse* (1963-1964). Paris : Seuil, 1991.

_____. Ecrits. Paris : Seuil, 1966.

LACAPRA Dominique. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : John Hopkins UP, 2001.

LAING, Ronald David. The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness. 1960.

LECLAIRE. Serge. On tue un enfant. Paris : Editions du Seuil, 1975. Rééd. Collection Points, 1981.

_____. *Pychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique* de la lettre. Paris : Editions du Seuil, 1968. Réed. Points, 1975.

LESSANA, Marie-Magdeleine. Entre Mère et Fille : Un Ravage. Paris : Fayard, 2000.

MANNONI, Octave. *Clefs pour l'Imaginaire. Ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.

McDOUGALL, Joyce. Théâtres du Corps. trad. de l'anglais…, Paris : Gallimard, 1989.

OGDEN, Thomas. The Matrix of the Mind: Object Relations and the Psychoanalytic Dialogue. Northvale, New Jersey : Jason Aronson Inc., 1986.

ONEGA, Susana, et Jean-Michel GANTEAU, éds. Contemporary Trauma Narratives. Liminality and the Ethics of Form. Routledge, 2014.

PANKOW, Gisèle. *L'Homme et sa Psychose*. Paris : Aubier-Montaigne, 1969.

PHILLIPS, Adam. Promises, Promises. Essays on Literature and Psychoanalysis. London : Faber and Faber, 2000. Rpt. Faber Paperbacks, 2002.

POMMIER Gérard. Le nom : Fonctions logiques et inconscientes. Paris : PUF., Coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2013.

PONTALIS, Jean-Bernard. Entre le rêve et la douleur. Paris : Gallimard, 1977. Rééd Collection « Tel », 1983.

PRINCE, Morton. The Dissociation of a Personality (1905). New York : Johnson Reprint Corporation, 1968.

RACAMIER, Paul-Claude. *L'inceste et l'incestuel.* Paris : Dunod, 2010.

_____. Les schizophrènes. Paris : Petite Bibliothèque Payot, Collection « Sciences de l'homme », 1980.

RAIMBAULT. Ginette. *Lorsque l'enfant disparaît.* Paris : Odile Jacob, 1996. Rééd. Odile Jacob Poches, 2011.

RANK, Otto. Don Juan et Le Double. 1932. Trad. S. Lautman. Petite Bibliothèque Payot, Collection « Science de l'Homme », 1973.

ROSOLATO, Guy. Essais sur le symbolique. Paris : Gallimard, Collection « Connaissance de l'inconscient »,1969. Rééd. Gallimard, Collection « Tel », 1979.

SCHUR, Max. La Mort dans la Vie de Freud (1972). Trad. B. Bost. Paris : Gallimard, 1975. Rééd Collection « Tel », 1982.

SEARLES, Harold. *L'Effort pour Rendre l'Autre Fou*. Trad. B. Bost, Paris : Gallimard, 1977.

WHITEHEAD Anne. Trauma Fiction. Edinburgh UP, 2004.

WINNICOTT, Donald W. Jeu et Réalité, trad. J.-C. Monod et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1975.

_____. « La Crainte de l'Effondrement. » trad. J. Kalmanovitch, Nouvelle Revue de Psychanalyse. Paris : Gallimard, n°11, printemps 1975.

ZALTZMAN, Nathalie. *La résistance de l'humain.* Paris : P. U. F., Coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 1999.

Philosophie, Histoire, Histoire des Idées, Esthétique, Anthropologie

ACKROYD, Peter. The English Ghost. Spectres Through Time. London : Chatto & Windus, 2010. Rpt. Vintage, 2011.

ARENDT, Hannah. Les Origines du Totalitarisme. trad. J.-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy, Paris : Gallimard, 2002.

_____. Eichmann à Jérusalem (1963). Trad. A. Guérin, Paris : Gallimard, 2002.

ARTIERES, Philippe. *Clinique de l'écriture. Une histoire du regard médical sur l'écriture*. Paris : Les Empêcheurs de Tourner en Rond , 1998. Réed. Paris : Editions de La Découverte/Poche, 2013.

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du* mouvement. Paris : Librairie José Corti, 1943.

_____. *L'intuition de l'instant.* Paris : Stock, 1932. Rééd. Editions Denoël, 1971. Gonthier, Bibliothèque Médiations,

_____. *La Poétique de l'Espace.* Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1957.

_____. La psychanalyse du feu. Paris : Gallimard, 1949.

_____. La terre et les rêveries du repos. Paris : Corti, Collection « Les Massicotés », 1948.

BARTHES, Roland. La Chambre claire. Note sur la photographie. Gallimard, Seuil, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BERADT, Charlotte. Rêver en Situation Totalitaire (1966). Trad. M. Lebovici. Paris : Payot, 2002.

BERGSON, Henri. Essai sur les Données Immédiates de la Conscience. (1889) Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1997.

_____. Matière et Mémoire. Essai sur la Relation du Corps à *l'Esprit* (1896). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1997.

_____. *L'Evolution Créatrice* (1907). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007.

_____. *L'Energie Spirituelle* (1919). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007.

_____. Durée et Simultanéité (1922) Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1992.

_____. La Pensée et le Mouvant (1934). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1998.

BERCOVITCH, Sacvan. The American Jeremiad. Madison : University of Wisconsin Press, 1978.

_____. The Puritan Origins of the American Self. New Haven : Yale University Press, 2011 (1977).

BERGLAND, Renée L. The National Uncanny : Indian Ghosts and American Subjects. Hanover : University Press of New England, 2000. Histoire

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1990.

DAMASIO, Antonio. *L'Erreur de Descartes*. Trad. M. Blanc. Paris : Odile Jacob, 1995.

_____. Le Sentiment Même de Soi. Trad. C. Larsonneur et C. Tiercelin. Paris : Odile Jacob, 1999.

DELEUZE, Gilles et Claire PARNET. Dialogues (1977). Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1996.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *L'Anti-Œ*dipe, Paris : Minuit, 1972

_____. Kafka : Pour une Littérature Mineure. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1975.

_____. Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1980.

_____. *Qu'est*-ce que la Philosophie ? Paris : Minuit, coll. « Critique », 1991.

DERRIDA, Jacques. De la Grammatologie. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1967.

_____. *L'Ecriture et la Différence* (1967). Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1979.

_____. Ulysse Gramophone. Deux mots pour Joyce. Paris, Galilée, 1987.

_____. La Dissémination (1972). Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1993.

_____. La Carte Postale : de Socrate à Freud et au-delà. Paris : Aubier-Flammarion, 1980.

_____. Points de Suspension. Entretiens. Paris : Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1992.

_____. Spectres de Marx. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

_____. *Mal d'Archive* : Une Impression Freudienne. Paris : Galilée, coll. « Incises », 1995.

_____. Donner la Mort. Paris : Galilée, coll. « Incises », 1999.

_____. Le Toucher. Jean-Luc Nancy. Paris : Galilée, coll. « Incises », 2000.

_____. Genèses, généalogies, genres et génie. Les Secrets de *l'Archive*. Paris : Galilée, coll. « Lignes Fictives », 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3.* Paris : Les Editions de Minuit, 2011.

_____. Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris : Les Editions de Minuit, 1992.

DOUGLAS, Mary. Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo. Routledge: London, 1996.

DUFOURMANTELLE, Anne, et DERRIDA, Jacques. *De l'Hospitalité* : Anne Dufourmantelle Invite Jacques Derrida à Répondre. Paris : Calman-Lévy, 1997.

DURAND, Gilbert. Introduction a la mythodologie. Mythes et sociétés. Paris : Albin Michel, Collection « La Pensée et le Sacré »,1996.

_____. Les structures *anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.

FOUCAULT Michel. *L'Archéologie* du savoir. Gallimard, 1969.

_____. Dits et Ecrits, II. 1976-1988. Edition sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard. Collection Quarto, 2001.

_____. Folie et déraison *: Histoire de la Folie à l'Age* Classique. Paris : Plon, 1961.

_____. Les Anormaux : Cours au Collège de France (1974-1975). Paris : Gallimard, Seuil, EHESS, 1999.

_____. Moi, Pierre Rivière, Ayant Egorgé mon Père, Ma Mère et mon Frère : Un Cas de Parricide au XIXe Siècle (ouvrage collectif). Paris : Gallimard, 1973.

_____. Surveiller et punir, Paris : Gallimard, 1975

FRIEDAN, Betty. The Feminine Mystique. New York : Norton Inc., 1963. Rpt. New York : A Laurel Book, Dell, 1983.

GINZBURG, Carlo. *Le Fromage et les Vers. L'Univers d'un Meuni*er au XVIè Siècle. Trad. M. Aymard. Paris : Aubier, 1980.

_____. Le Sabbat des Sorcières. Trad. M. Aymard. Paris : Gallimard, 1992.

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. *L'exil et le rebond*. Paris : Editions de l'Eclat, 2018.

_____. Le poing dans la bouche. Un parcours. Lagrasse : Editions Verdier, 2004.

_____. Quand Freud attend le verbe. Freud et la langue allemande II. Paris : Buchet/ Chastel, 1996.

_____. Une langue pour abri. Récit. Grane : Editions Créaphis, 2009.

HABERMAS, Jürgen. The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Transl. BURGER Thomas. Cambridge: The M. I. T. Press, 1989.

HARRISON, Robert Pogue. The Dominion of the Dead. Chicago and London : The University of Chicago Press, 2003.

_____. Gardens. An Essay on the Human Condition. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

_____. *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental.* Trad. de l'anglais par Florence Naugrette. Paris : Flammarion, 1993.

HEIDEGGER, Martin. Etre et Temps (1927). Trad. E. Martineau. Paris : Gallimard, 1985.

_____. Acheminement vers la Parole (1959) trad. Fédier. Paris : Gallimard, coll. « tel », 1976.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Innocence et la Méchanceté* : Traité des Vertus III. Paris : Bordas, 1970.

_____. La Mort. Flammarion, coll. « Champs essais », 1977.

KOFMAN, Sarah. *Mélancolie de l'Art*. Paris, Galilée, 1985.

_____. Conversions. Le Marchand de Venise sous le signe de Saturne. Paris : Galilée, 1987.

KOLODNY, Annette. The Lay of the Land : Metaphor as Experience and History in American Life and Letters. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1975.

LEGENDRE, Pierre. Le Crime du Caporal Lortie. Paris : Fayard, 1989.

LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude. Le Charivari. Paris : Mouton-EHESS, 1981.

MALAMOUD, Charles. Cuire le Monde. Rite et Pensée *dans l'Inde Ancienne*. Paris : La Découverte, 1989.

_____. Le Jumeau Solaire. Paris : Seuil, 2002.

MERLEAU-PONTY. Maurice. Phénoménologie de la perception, Paris : Gallimard, 1945

MEYER, Hans. Les Marginaux : Femmes, Juifs et Homosexuels dans la Littérature Européenne. Paris : Albin Michel, 1994.

MONK, Raymond. Ludwig Wittgenstein. The Duty of a Genius. New York : Penguin Books, 1990.

NANCY. Jean-Luc. Corpus, Paris: Metailié, 1992.

PIGEAUD, Jackie. Poésie du corps. Paris : Editions Payot & Rivages, 2009. Rééd. Payot & Rivages Poche, 2009.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.

_____. Temps et récit III. Le Temps raconté. Paris : Seuil, 1985.

ROSSET, Clément. *Le Réel, traité de l'idiotie*. Paris : Editions de Minuit, 1977.

SAUGET, Stéphanie. Histoire des maisons hantées. France, Grande-Bretagne, États-Unis —1780-1940. Paris : Tallandier, 2011.

SAVIN Ada. *L'Amérique par elle*-même : Récits autobiographiques *d'une* Terre Promise. Paris : Michel Houdiard, 2010.

SCHMITT, Jean-Claude. Les Revenants. Les Vivants et les Morts dans la Société Médiévale. Paris : Gallimard, 1994.

SERRES, Michel. *Hermès II. L'Interférence*. Paris : Minuit, 1972.

SLOTKIN, Richard. Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier. Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1973.

STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie.* Paris : Editions du Seuil, Collection « La Librairie du XXIe siècle, 2012.

THEVOZ Michel. Le Miroir infidèle. Paris : Les Editions de Minuit. Collection « Critique », 1996.

THOM, René. Paraboles et Catastrophes. Entretien sur les Mathématiques, la Science et la Philosophie. Paris : Flammarion, 1983.

_____. Apologie du Logos. Paris : Hachette, 1990.

_____. *Prédire n'est pas Expliquer. Entretiens avec Emile Noël.* Paris : Eshel, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. La Mort dans les Yeux *: Figures de l'autre en Grèce* Ancienne. Paris : Hachette, 1985, réed. Hachette Littératures, Collection Pluriel, 1992.

_____ Les origines de la pensée grecque, Paris, CNRS, Collection Mythes et religion, 1962, réed. P.U.F. Collection Quadrige, 2007.

_____. *L'univers, les dieux, les hommes*. Paris : Le Seuil, Collection « La Librairie du XXI e siècle » ,1999.

VINCENT, Jean-Didier. La chair et le diable. Paris : Editions Odile Jacob, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Carnets Secrets (1914-1916). Trad. J.-P. Cometti,. Tours : Farrago, 2001.

_____. Tractatus Logico-Philosophicus (1918). Trad. P. Klossowski. Paris : Gallimard : 1961.

_____. *Remarques sur Le Rameau d'Or de Frazer* (1930-1933). Trad. J. Lacoste. Paris : L'Age d'Homme, 1982.

_____. Le Cahier Bleu et le Cahier Brun (1933-1934). Trad. G. Durand. Paris : Gallimard, 1965.

_____. *Notes sur l'Expérience Privée et les Sense Data* (1934-1936). Trad. E. Rigal, Mauzevin : TER, 1989.

_____. Leçons et Conversations, suivies de Conférences *sur l'Ethique* (1938). Trad. J. Fauve. Paris : Gallimard, 1971.

_____. Philosophical Investigations (1945-1949), Oxford : Blackwell, 1958.

Index des noms cités

A

ABENSOUR Liliane, 274, 275, 306, 309, 312, 318, 321, 534
AMFREVILLE Marc, 1, 2, 71, 74, 78, 85, 86, 92, 93, 273, 277, 281, 282, 359, 433, 520, 533
ANZIEU Didier, 250, 277, 281, 449, 450, 534
ARAGON Louis, 161
ARTIÈRES Philippe, 404, 417
AUERBACH Nina, 230, 521

B

BACHELARD Gaston, 251, 263, 269, 270, 287, 541
BALDWIN James, 428
BARTHES Roland, 290, 322, 324, 522, 541
BAUDRILLARD Jean, 93, 96, 100
BECKETT Samuel, 507, 534
BENJAMIN Walter, 77, 99, 100, 202, 427
BERCOVITCH Sacvan, 21, 97, 542
BERGSON Henri, 354, 355, 541
BETTELHEIM Brun, 294, 535
BETTELHEIM Bruno, 294, 535
BLANCHOT Maurice, 304, 509, 523
BONNEFIS Philippe, 322
BORDEN Lizzie, 22, 138, 151
BOZETTO Roger, 204
BRADBURY Malcolm, 73, 154, 155, 523
BRADBURY Ray, 73, 106, 154, 155, 523
BRAUNSTEIN Nestor A., 304
BRENOT Philippe, 426
BROWN Charles Brockden, 19, 52, 63, 64, 71, 198, 243, 253, 331, 520, 521
BUÑUEL Luis, 313
BUNYAN John, 47
BUTLER Samuel, 471, 524

C

CALASSO Roberto, 98, 113, 115, 524
CARPENTER Lynette, 248, 516, 518
CARROLL Lewis, 26, 90, 102, 340, 356, 363, 412, 428, 429
CASSIN Barbara, 37, 38, 56, 505
CAZE Antoine, 521
CHANDLER Raymond, 179, 180
CHÉNETIER Marc, 99
CHILD Francis James, 155, 200, 201, 218
CHOUARD Géraldine, 470
CHRISTIE Agatha, 154, 403, 536
CIXOUS Hélène, 41, 133, 524
CLAIR Jean, 295, 322
COBB Lee J., 31
COLERIDGE Samuel Taylor, 60, 96, 194, 198, 476
COURNUT Jean, 333

D

DAMISCH Hubert, 504, 507, 508
DANTE Alighieri, 64, 78, 340, 342
DEFOE Daniel, 102, 109, 351, 393
DELEUZE Gilles, 26, 27, 263, 267, 304, 355, 356, 497, 501, 506, 507, 508, 510, 511, 542
DERRIDA Jacques, 62, 89, 91, 115, 191, 192, 193, 347, 348, 355, 390, 420, 421, 460, 534, 538, 543
DESVOIS François, 275, 276
DEVEREUX Georges, 281
DICKENS Charles, 236
DICKEY James, 126
DICKINSON Emily, 14, 72, 530, 532
DIDI-HUBERMAN Georges, 493, 494, 543
DOBSON James, 340
DODDS E. R., 322, 391
DOMMERGUES Pierre, 22, 71, 72, 161, 162, 189, 427

DOSTOIEVSKI Fiodor, 491
DUFOURMANTELLE Anne, 252, 272, 536, 543

E

EGAN James, 18, 517
ELIOT T. S., 10, 201, 265, 429
ELLISON Ralph, 181, 237, 428
EMPSON William, 20, 48

F

FABRE Claire, 78, 85, 86, 521
FAULKNER William, 10, 174, 344, 393, 394, 395
FELMAN Shoshana, 242, 536
FERENCZI Sandor, 359, 361, 364, 365, 366, 367, 380, 536
FÉRON Bertrand, 251, 328, 330
FIEDLER Leslie, 11, 12, 19, 151, 191, 525
FITZGERALD Francis Scott, 2, 513
FOUCAULT Michel, 168, 375, 376, 396, 417, 544
FRANKLIN Ruth, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 501, 514, 517
FRAZER James George, 65, 82, 293, 548
FREUD Sigmund, 25, 33, 34, 41, 49, 88, 89, 193, 250, 251, 292, 293, 301, 305, 312, 322, 323, 328, 330, 366, 373, 409, 413, 421, 426, 460, 493, 508, 536, 540, 543, 544
FRIEDAN Betty, 12, 13, 544
FRIEDMAN Lenemaja, 20, 514, 517
FROST Robert, 63

G

GANTEAU Jean-Michel, 332, 354, 359, 526, 537, 539
GLANVILL Joseph, 50, 70, 199
GOETZ Benoît, 41, 48, 251, 252, 264, 275, 289, 290
GOYA Francisco, 234, 295
GUATTARI Félix, 497, 506, 508, 542
GUILLAUD Lauric, 20, 70, 71, 526, 531, 532

H

HARDIN Ashleigh, 248
HARRISON Robert Pogue, 262, 545
HATTENHAUER Darryl, 10, 15, 21, 48, 71, 79, 504, 517
HAWTHORNE Nathaniel, 11, 13, 63, 64, 71, 73, 74, 138, 148, 162, 267, 521, 522, 526, 533
HEMINGWAY Ernest, 10
HOWE Susan, 72
HYMAN Miles, 16, 514
HYMAN Stanley, 8, 9, 514

J

JACKSON Shirley, 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 48, 49, 50, 52, 54, 56, 57, 58, 62, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 94, 96, 100, 101, 102, 103, 106, 111, 114, 115, 116, 120, 125, 126, 128, 129, 130, 137, 138, 140, 144, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 167, 169, 173, 175, 176, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 203, 205, 210, 213, 214, 218, 220, 223, 226, 227, 228, 230, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 261, 262, 263, 265, 267, 269, 272, 273, 279, 281, 283, 287, 288, 289, 290, 295, 303, 304, 311, 312, 313, 318, 321, 327, 331, 335, 336, 337, 338, 340, 343, 344, 346, 351, 354, 355, 377, 384, 388, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 401, 402, 403, 410, 413, 416, 418, 428, 429, 430, 433, 437, 439, 441, 444, 448, 449, 450, 451, 453, 456, 459, 460, 463, 464, 466, 467, 468, 470, 471, 474, 475, 477, 478, 491, 492, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 527
JAMES Henry, 4, 7, 13, 18, 20, 23, 24, 65, 73, 74, 78, 97, 126, 152, 162, 164, 196, 199, 200, 201, 205, 206, 208, 209, 215, 216, 218, 242, 252, 259, 274, 317, 327, 340, 354, 376, 428, 429, 445, 447, 495, 504, 517, 524, 533, 536, 537
JANDROK Thierry, 104, 538

JANKÉLÉVITCH Vladimir, 114, 537
JEANNET Frédéric-Yves, 41
JONES Malcolm, 4, 5, 10, 17, 29, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 54, 57, 58, 85, 98, 113, 121, 126, 135, 136, 173, 253, 284, 312, 314, 353, 354, 356, 357, 360, 362, 363, 367, 372, 374, 379, 380, 385, 386, 387, 393, 407, 410, 411, 413, 416, 417, 419, 423, 424, 425, 440, 442, 465, 470, 480, 500, 511
JOYCE James, 7, 8, 9, 14, 23, 78, 199, 402, 539, 543

K

KAFKA Franz, 11, 290, 497, 506, 508, 509, 542
KELLY Rich, 14
KOFMAN Sarah, 498, 545
KOSENKO Peter, 16, 83, 518
KRISTEVA Julia, 359, 360, 528, 538

L

LECLAIRE Serge, 336, 539
LESSANA Marie-Magdeleine, 302, 303, 539
LESSING Doris, 155
LEVY Barbara, 18, 528
LONGIN, 193

M

MAGRIS Claudio, 31, 33, 34
MARCH William, 154, 364, 516, 528
MARCUS Greil, 8, 529
MARTIN Robert K., 9, 74, 91, 92, 215, 256, 523, 529, 545
MAURON Charles, 504
MELVILLE Herman, 10, 14, 192, 304, 427, 520, 527
MESLAY Olivier, 295
MICHAUD Henri, 509
MILLER Karl, 317
MILLHAUSER Steven, 99, 100, 176
MOERS Ellen, 25, 530
MOORE Marianne, 10
MURPHY Berenice M., 18, 50, 210, 518, 530

N

NABOKOV Vladimir, 162
NUSSBAUM Martha, 354

O

OATES Joyce Carol, 7, 8, 9, 14, 23
OPPENHEIMER Judy, 15, 25, 50, 193, 519
ORWELL George, 19, 105, 512

P

PACQUOT Thierry, 258
PARNET Claire, 27, 355, 356, 507, 510, 511, 542
PASCAL Richard, 3, 21, 111, 491
PATMORE Coventry, 53
PETILLON Pierre-Yves, 531
PIRANDELLO Luigi, 305
PLATH Sylvia, 9, 13, 14, 331
POE Edgar A., 11, 13, 19, 42, 45, 46, 61, 62, 148, 149, 194, 195, 203, 219, 253, 267, 276, 281, 300, 339, 428, 433, 442, 467, 505, 521, 532
POMMIER Gérard, 115, 335, 357, 426, 431, 432, 433, 539
PRINCE Morton, 31, 32, 33, 37, 508, 531, 539
PROPP Vladimir, 62
PROUST Marcel, 133, 140, 267, 298, 322, 450, 528
PUNTER David, 24, 531

R

RABATÉ Jean-Michel, 39, 526
RACAMIER Paul-Claude, 263, 466, 540
REICHELBERG Rachel, 430
REINSCH Paul, 9, 50, 516
RENARD Maurice, 447
RICOEUR Paul, 280
ROSSET Clément, 325, 326, 546
ROUDINESCO Elizabeth, 193

S

SANTARCANGELI Paolo, 287

SAPORTA Marc, 8
SAVOY Eric, 74, 519
SCHARNHORST Gary, 15
SEARLES Harold F., 38, 540
SHAKESPEARE William, 32, 36, 44, 66, 88, 102, 107, 111, 112, 115, 124, 153, 174, 202, 264, 265, 266, 288, 292, 309, 376, 394, 434, 481, 508, 527, 528
SHELLEY Mary, 410, 512
SHOLEM Gershom, 427
SHOWALTER Elaine, 13, 14, 52, 53, 532
SIBONY Daniel, 311, 331, 334
SIMON Gérard, 56, 525
SINGER Isaac Bashevis, 11, 393, 394, 474, 511
SLOTERDIJK Peter, 125, 126, 265, 274
SLOTKIN Richard, 20, 547
SOPHOCLE, 90
SPITZ Arpad, 281
STEVENS Wallace, 262, 264, 533
STEVENSON Robert Louis, 205, 254, 339, 353, 437
SWIFT Jonathan, 183

T

THACKERAY William, 44, 47, 51, 56, 358, 409
THOREAU Henry David, 511, 512
TSVETAEVA Marina, 284
TWAIN Mark, 10, 74, 75, 85, 198

V

VIRGILE, 207

W

WAGNER-MARTIN Linda, 9
WARNER Marina, 79, 80, 82, 84, 264, 533
WATKINS Carl, 70
WELLES Orson, 228
WELTY Eudora, 75, 76, 199
WHARTON Edith, 10, 36, 37, 52, 53, 533
WILDE Oscar, 11, 299
WILLIAM Carlos William, 10, 20, 21, 32, 36, 44, 47, 48, 60, 72, 115, 154, 155, 174, 194, 202, 214, 266, 292, 331, 340, 344, 394, 395, 481, 512, 516
WILLIAMS Tennessee, 128, 161, 165, 215, 534
WILT Judith, 18
WINNICOTT Donald, 250, 274, 324, 540
WOODWARD Joan, 31
WOOLF Virginia, 52, 53, 264, 478
WORDSWORTH William, 60, 155

Y

YEATS W. B., 102, 103, 288

Index des œuvres de Shirley Jackson

A

A Day in the Jungle, 202

A Visit, 62, 202, 297, 298, 299, 300, 301, 318, 463, 464, 466

All She Said was Yes (Yes), 144, 145, 146, 147, 148

B

Bulletin, 94, 95, 515

C

Come Along with Me (Along), 7, 9, 15, 26, 62, 80, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 202, 220, 222, 223, 224, 237, 238, 262, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 297, 298, 299, 300, 301, 315, 319, 320, 391, 396, 429, 449, 459, 463, 464, 466, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 501, 502, 503, 505, 506, 508, 510, 511, 514

E

Experience and Fiction, 15, 501, 502, 503

G

Gnarly the King of the Jungle (Gnarly), 158, 159, 160, 161

H

Hangsaman, 7, 8, 21, 93, 101, 168, 173, 184, 191, 194, 196, 197, 201, 215, 232, 233, 246, 247, 250, 287, 295, 306, 307, 308, 313, 327, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 356, 390, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 414, 426, 441, 442, 445, 450, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 462, 463, 464, 472, 493, 509, 514

I

Island, 319, 320, 321, 329, 518

J

Jack the Ripper (Jack), 220

Just an Ordinary Day (Ordinary), 7, 23, 59, 60, 61, 62, 122, 123, 124, 126, 127, 135, 136, 137, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 158, 159, 160, 161, 176, 177, 178, 179, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 199, 202, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 220, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 236, 237, 290, 291, 294, 339, 443, 445, 446, 463, 470, 481, 500, 514

L

Let Me Tell You (Let Me), 7, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 95, 514

Louisa, Please Come Home (Louisa), 179, 180, 183

M

My Uncle in the Garden (Uncle), 5, 12, 118, 129, 130, 143, 154, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 346, 399, 400, 401, 449

N

Nightmare, 209, 210, 211, 216, 217, 294, 318, 339, 481

Notes for a Young Writer, 502, 503

40, 267, 298, 322, 450, 528

R

Raising Demons, 10, 14, 18, 514, 518

Road (The Road Through the Wall), 7, 21, 24, 54, 63, 75, 76, 77, 83, 84, 85, 86, 91, 92, 114, 117, 125, 127, 128, 129, 132, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 181, 184, 197, 256, 283, 301, 327, 355, 394, 408, 451, 452, 464, 465, 466, 468, 469, 500,501, 505, 510, 511, 514, 517

S

Seven Types of Ambiguity, 20, 48, 262
Sundial (The Sundial), 7, 9, 11, 21, 54, 55, 70, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 138, 139, 140, 143, 150, 151, 152, 166, 184, 284, 293, 294, 318, 321, 323, 324, 325, 326, 331, 333, 334, 344, 350,351, 396, 397, 398, 430, 431, 432, 450, 454, 519

T

The Beautiful Stranger (Stranger), 198, 222, 223, 224
The Bird's Nest (Nest), 7, 8, 17, 25, 26, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 59, 71, 88, 90, 116, 121, 122, 129, 153, 184, 191, 195, 196, 197, 214, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 253, 263, 284, 287, 293, 301, 302, 304, 305, 306, 312, 314, 325, 327, 331, 332, 334, 335, 336, 342, 344, 345, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 393, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 459, 484, 492, 493, 500, 504, 506, 507, 514
The Bus, 202, 278, 279, 282, 283, 318, 384, 480
The Honeymoon of Mrs. Smith (Versions I and II) (Honeymoon II), 115, 135, 136, 137, 148, 206, 214, 220
The Little House, 286
The Man in the Woods, 4, 19, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 87
The Missing Girl (Missing), 126, 127, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 202
The Possibility of Evil (Evil), 174
The Story We Used to Tell (Story), 76, 202, 235, 236, 237, 318, 443, 445, 446, 463, 516
The Tooth, 196, 202, 217, 218, 219
Trial by Combat (Trial), 261

W

We Have Always Lived in the Castle (Castle), 7, 8, 9, 14, 16, 62, 70, 101, 117, 118, 119, 120, 129, 130, 131, 132, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 149, 151, 152, 153, 159, 165, 168, 173, 174, 184, 198, 204, 231, 232, 233, 235, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 262, 263, 267, 287, 290, 293, 311,313, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 384, 391, 392, 393, 395, 398, 399, 400, 401, 432, 434, 449, 454, 475, 493, 495, 496, 497, 498, 505, 507, 510, 512, 514, 516, 517, 519

Shirley Jackson ou l'écriture de l'inhabitable

Résumé

Cette étude analyse les modalités de l'inhabitable dans un monde hostile et instable, ainsi que les stratégies élaborées afin de contrecarrer les effets pervers de l'instabilité. La violence des affects en jeu est à l'image de la cruauté des relations sociales, et ne laisse que peu d'espace viable même au sein du cercle familial, lui aussi soumis à l'entropie de la méchanceté ontologique. Les héroïnes de Jackson, confrontées de diverses manières aux résurgences d'expériences traumatiques que la traversée du présent, odyssée physique et psychique, transforme en obstacles insurmontables, recherchent la demeure idéale où se réfugier et trouver l'ancrage que leur interdit le monde extérieur. Jackson utilise les tropes de la maison gothique, de la hantise et du surnaturel pour illustrer les rouages trompeurs qui se mettent en place dès lors que ses héroïnes pensent avoir trouvé un tel lieu. Le paradoxe du corps maternel, qui fait cohabiter la vie et la mort, sous leurs formes pulsionnelles les plus destructrices, est le principe fondateur de l'effondrement des personnages. La folie apparaît comme un des moyens de comprendre l'incompréhensible, et de contenir la fragmentation. Enfin, l'invention du nom constitue le dernier retranchement où construire une demeure intérieure.

Mots-clés : roman américain ; 20e siècle ; Shirley Jackson (1916-1965) ; gothique ; inhabitable ; trauma ; folie ; invention du nom

Shirley Jackson or the Writing of the Uninhabitable

Summary

Our study examines the modalities of the uninhabitable in the work of Jackson, where the characters are imprisoned in a world intrinsically hostile, as well as the strategies they use to thwart the instability it entails. The violence of the feelings at stake mirrors the cruelty of social relationships, leaving but little livable space even within the family circle, also affected by the entropy of ontological evil. Jackson's heroines, variously confronted to the reemergence of past traumatic experiences that their odyssey through the present time transforms into unsurmountable obstacles, seek the ideal house, the haven that will anchor them into a world that rejects them. Jackson uses the tropes of the gothic haunted house as maternal space to illustrate the deadly deception such a place embodies. The cohabitation the most drastic forms of the death drive and vital impulses is the foundation principle of mental dissolution. Madness is one of the means to both embrace and understand the incomprehensible. We conclude by showing how the invention of one's name is a way of elaborating an inner house.

Keywords : American novel ; 20th century ; Shirley Jackson (1916-1965) ; gothic ; uninhabitable ; trauma ; madness ; invention of one's name

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :
ECOLE DOCTORALE 4 - Civilisations, Cultures, Littératures, et Sociétés
MAISON DE LA RECHERCHE, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE]

DISCIPLINE : Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes