

Avant-propos

Queequeg and I were mildly employed in weaving what is called a sword-mat, for additional lashing to our boat [...]

I was the attendant or page of Queequeg, while busy at the mat. As I kept passing and repassing the filling or woof of marline between the long yarns of the warp, using my own hand for the shuttle, and as Queequeg, standing sideways, ever and anon slid his heavy oaken sword between the threads, and idly looking off upon the water, carelessly and unthinkingly drove home every yarn: I say so strange a dreaminess did there reign all over the ship and all over the sea, only broken by the intermitting dull sound of the sword, that it seemed as if this were the Loom of Time, and I myself were a shuttle mechanically weaving and weaving at the Fates.

Herman Melville,
Moby Dick (1851)¹

It seemed as if, first in her own fire within the house, and then in the fiery haze without, [Louisa] tried to discover what kind of woof Old Time, that greatest and longest-established spinner of all, would weave from the threads he had already spun into a woman. But, his factory is a secret place, his work is noiseless, and his Hands are mutes.

Charles Dickens,
Hard Times (1854)²

¹ Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, Harmondsworth : Penguin, 1976, 316 sq.

² Charles Dickens, *Hard Times. For These Times*. Harmondsworth : Penguin, 1995, 98.

For himself [Vereker], beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan, something like a complex figure in a Persian carpet. He highly approved of this image when I used it, and he used another himself. "It's the very string," he said, "that my pearls are strung on!"

Henry James,
The Figure in the Carpet (1896)³

Le travail artisanal auquel s'occupe Queequeg à bord du Pequod, tandis qu'il tisse une natte de corde avec l'aide d'Ishmaël, constitue à l'évidence une métaphore de l'écriture, d'autant que le narrateur y est associé : Ishmaël désigne ici à travers l'activité tisserande de Queequeg les entrelacements de son propre récit qui tresse des destinées individuelles (celles d'Ahab, de Queequeg et de lui-même), insère dans la narration les fragments d'un savoir céologique, une intertextualité biblique ou théâtrale, et des représentations visuelles qui incluent, à la Spouter-Inn, un tableau à lectures multiples (« It's the Black Sea in a midnight gale. — It's the unnatural climate of the four primal elements. — It's a blasted heath [...] »)⁴, l'avant et le revers d'un doublon d'un pays d'Amérique latine et de l'écriture illisible, tatouée sur le corps de Queequeg puis transférée par lui sur les parois de son cercueil. La texture de cette totalité textuelle n'est pas de celles qui se réduisent à un schéma simple, et la mosaïque de citations qui l'inaugure – *Extracts (Supplied by a Sub-Sub-Librarian)* – fonctionne comme une boussole affolée au seuil de l'aventure marine.

Dans *Hard Times*, publié à quelques années de distance, nous avons changé d'univers et de contexte économique : le temps de l'artisanat tisserandier, de l'aiguille, du fuseau et de la navette a fait place à l'époque des fabriques, des métiers mécaniques auxquelles s'affairent « The Hands », c'est-à-dire les mains ouvrières, mais aussi la main-d'œuvre prolétarienne de la ville industrielle représentée par Dickens sous le nom de Coketown, d'après le combustible qui produit l'énergie et fait tourner les manufactures. Dans cette ville dominée par la banque et l'industrie, le Temps, le « Grand Manufacturier », est mécanisé à l'image d'un gigantesque métier à tisser, qui consomme de la vapeur, rapporte de l'argent et uniformise les

³ Henry James, *Complete Stories 1892-1898*, ed. David Bromwich and John Hollander, New York : Literary Classics of the United States, The Library of America, 1996, 586.

⁴ *Moby-Dick*, 103.

destinées de ceux qu'il gouverne et qu'il broie, le prolétaire comme le banquier. La textualité de *Hard Times* est parfois délibérément répétitive, voire elle aussi mécanisée (« Thomas Gradgrind, sir. A man of realities. A man of facts and calculations [...] Thomas Gradgrind, sir-peremptorily Thomas-Thomas Gradgrind »⁵. A l'intérieur de cette textualité formatée, un petit trou dans une planche de bois blanc permet aux enfants Gradgrind de regarder le cirque itinérant qui s'est arrêté à Coketown : cet univers de clowns et d'acrobates ouvre une brèche dans l'univers arbitrairement clos de l'ordre manufacturier et y imbrique une texture festive.

Dans « The Figure in the Carpet », Henry James explore la question de la textualité en reprenant l'image du tisserand pour désigner un romancier, Vereker, qui, dans chacun de ses romans, inscrirait toujours le même motif qu'il incomberait au critique, ici le narrateur inepte de la nouvelle, de faire apercevoir. Mais le texte de la nouvelle interdit tout accès à ce qu'écrit Vereker, qui refuse par ailleurs toute explication sur son dess(e)in, paraît-il répété d'un roman à l'autre, et qu'il a, s'il faut en croire le texte, confié à une romancière dont il a transformé la vie, mais qui elle aussi refuse obstinément de livrer le secret, l'énigme, le mystère de l'écriture de Vereker. La textualité de la nouvelle de Henry James fonctionne autour d'un vide, d'une structure définitivement occultée, dont l'inaccessibilité radicale torture ceux qui ont survécu à Vereker.

*

Les articles qui suivent interrogent la textualité d'une diversité d'œuvres littéraires en anglais (des romans pour la plupart), de George Eliot à A. S. Byatt ; ils en interrogent aussi les intertextualités de diverses natures qui y fonctionnent : réécritures de textes antérieurs, convocations de tableaux ou utilisation de récits mythiques.

L'intertextualité picturale, que double un intertexte mythologique auquel les *Métamorphoses* d'Ovide donnent une forme littéraire, constitue l'objet d'étude de Stéphanie Drouet-Richet dans son article sur *Romola* (1863), de George Eliot, par lequel commence ce volume. Le texte antique fournit l'anecdote, ou l'événement, ici représenté sur un triptyque, et attribué par la romancière au peintre florentin Piero di Cosimo. Le triptyque, qui n'est pas une œuvre identifiable de ce peintre, met la peinture florentine au centre de la textualité de *Romola*,

⁵ *Hard Times*, 10.

en même temps qu'il convoque l'antiquité païenne, dans un contexte par ailleurs marqué par le christianisme ardent et terrifiant de Savonarole. La mise en tension de l'hédonisme antique et d'une foi chrétienne qui dérive vers le fanatisme (George Eliot la met en œuvre en récrivant l'éloquence religieuse du Frate) travaille le texte, et donne à chacun des protagonistes un double mythique, Bacchus pour Tito, Ariane pour Romola, mais en les inscrivant dans une structure ironique qui fait obstacle à la coïncidence des personnages et de leurs doubles : Tito/Bacchus dérive vers un cynisme impudent, et Romola/Ariane devient une figure tragique que l'on peut aussi lire comme une figure de sainteté. Replié sur lui-même le triptyque enferme comme dans une boîte un petit crucifix, mais les plis du texte, et toute la picturalité qu'ils contiennent, composent une textualité dont on ne peut parcourir toutes les surfaces.

L'article suivant, de Camille Fort, envisage les réécritures d'une histoire qui a trouvé sa forme narrative dans un texte latin, *le Satyricon* de Pétrone, texte premier en l'occurrence, mais qui dans le cas de cette fable ou de ce conte, dérive probablement d'un tradition dramatique plus ancienne, celle du mime ou de la comédie classique. Après Pétrone, l'histoire de la Matrone d'Ephèse, veuve inconsolable assez vite consolée, se retrouve inscrite dans des textualités et des contextes différents, qui en prescrivent des réinterprétations divergentes par rapport à la misogynie du narrateur de Pétrone. Il n'y a dans la version première d'autre morale que celle du corps : « Malo mortuum impendere quam vivum occidere ». Mais chez Chapman (*The Widow's Tears*) le mort n'est pas mort, et il tente d'imposer son autorité par la duplicité, et chez Goldsmith le mari ressuscite, aussitôt remplacé dans le cercueil par le cadavre de sa femme, qui s'est tranché la gorge à la vue du miraculé. Ce parcours des textes conduit Camille Fort à interroger le statut du cadavre, selon qu'il est placé sur le plan du réel (en ce cas il est interchangeable avec le malandrin crucifié), de l'imaginaire (le cadavre est alors une image insoutenable) ou du symbolique, comme dans *A Phoenix Too Frequent* (1946), qui, tout en suivant à la lettre le paradigme de Pétrone, se réclame de Jeremy Taylor, et transforme les dérapages érotiques de son écriture religieuse en une « dialectique de la crucifixion et du salut ».

L'article qui suit, de Christophe Gelly, interroge un genre, la nouvelle policière, à travers trois textes : ceux d'Edgar Allan Poe (« The Purloined Letter », 1845), de Wilkie Collins (« A Stolen Letter », 1854) et d'Arthur Conan Doyle (« A Scandal in

Bohemia », 1891). Il envisage la spécificité de ce genre, mais aussi les écarts que l'on peut apporter à un modèle, sans pour autant changer d'appartenance générique. Les concepts de textualité, d'intertextualité, d'hypo- et d'hypertextualité sont ici mis en œuvre dans une lecture en palimpseste des trois nouvelles. Dans chacune d'elle, la textualité se structure autour d'un texte ou d'un document qui échappe aux recherches et n'est jamais montré ou donné à voir : une lettre chez Poe et Collin, une photographie chez Conan Doyle. Le document est dans les trois cas compromettant, et donne une position de pouvoir à celui qui l'a subtilisé, par le chantage qu'il permet. D'un texte à l'autre demeure, au-delà de l'énigme (soluble) qui définit le genre policier, le mystère d'un texte ou d'un signifiant problématique, mais qui à chaque cas témoigne d'une transgression, et d'une relation conflictuelle entre celui qui veut publier la faute et celui qui veut l'occulter. À cet enjeu de pouvoir un autre s'ajoute : celui qui détient la lettre volée en est-il le maître ou en est-il possédé ?

La question de l'appartenance générique se retrouve dans l'étude de Fabienne Gaspari, consacrée aux *Confessions of a Young Man* (1886) de George Augustus Moore. La spécificité de ces confessions tient pour une part à leur tonalité décadente, que l'auteur cultive, voire exhibe : « St. Augustine's *Confessions* are the story of a God-tortured, mine of an art-tortured soul. » George Moore mentionne la grande tradition dans laquelle il s'inscrit, en même temps qu'il s'en démarque, et la forme de survie à laquelle il dit aspirer, dans une épigraphe en français, est celle de la momie : « Ramsès le second n'a pas reçu des soins plus pieux ! Que ce livre soit aussi durable que sa pyramide. » L'intérêt de ces *Confessions* est, pour une part, qu'elles ont été écrites avant certains des romans de Moore, notamment *Esther Waters* (1894), plus proche de l'esthétique réaliste : la représentation des courses de chevaux et du milieu des turfistes est fondée sur une expérience acquise auprès du père de l'auteur, dont la mort, selon les *Confessions*, auraient rendu possible la carrière artistique du fils. Fabienne Gaspari explore aussi le réseau intertextuel inhérent au genre, c'est-à-dire « le tissu de références littéraires et picturales » qui dit le parcours de l'artiste au cours de ses années de formation. On remarque avec intérêt la diversité parfois contradictoire des modèles qui composent sa filiation artistique : Théophile Gautier et l'art pour l'art, mais aussi Émile Zola et le naturalisme.

Dans l'étude qu'il consacre à *Hemlock and After* (1952) d'Angus Wilson, Jean-Christophe Murat met en doute certains

jugements réducteurs portés sur le romancier : ce n'est pas un néo-victorien, ni davantage un écrivain pour qui « writing is just a question of writing ». Il interroge le « tissu romanesque », en le mettant en relation avec le contexte des années 1950, mais aussi avec l'entre-deux-guerres et l'avant 1914. Ce n'est pas bien sûr un hasard si, depuis l'appartement de Bernard Sands à Londres, on a du neuvième étage une vue plongeante sur le quartier de Bloomsbury, qui évoque à la fois *Little Dorritt*, l'univers poétique du Londres de T.S. Eliot et la phase précédente du roman britannique. Mais la référence à la période précédant la première guerre mondiale est, semble-t-il, plus importante dans *Hemlock and After*, où elle est évoquée sans nostalgie, dans une rencontre déstabilisante entre l'Angleterre d'avant 1914 et celle des années 1950. C'est autour du personnage de Hubert Rose, politicien et pédophile, que se fait cette rencontre, et vêtu comme un édouardien, en affectant aussi l'accent, il apparaît dans le cadre hypermoderne d'un bureau aussi agressivement fonctionnel qu'un bloc opératoire. Cette « cohabitation conflictuelle », entre un style pseudo-édouardien et l'esthétique « brutaliste » des lieux, établit une relation entre deux époques, qui sont pour des raisons différentes marquées par l'épuisement et par une crise esthétique et morale, intériorisés ici chez le romancier Bernard Sands, déchiré entre son humanisme ultratolérant et ses pulsions répressives qui font surface lors de l'arrestation d'un prostitué, « under the glaring neon searchlight of that single sordid test of his humanity in Leicester Square. »

Florence Césari-Stricker, dans son étude de *Blood Meridian* (1985) de Cormac McCarthy, se trouve confrontée, comme dans le cas d'autres articles du volume, à la question de l'appartenance générique. Il paraît difficile de ne pas évoquer le western dans le cas de ce roman ultraviolent, où, comme dans *The Prairie* de J. F. Cooper, on pratique la chasse au scalp, mais dans un espace lisse qui échappe à toute cartographie, et où l'on ne retrouve guère ni la téléologie du western, ni la tradition transcendantaliste qui repère « des correspondances sous-jacentes [...] entre le microcosme de l'esprit et la Surâme. ». La question posée par la texture de ce texte est de même nature que celle qui nous confronte à cette immensité désertique, ni stratifiée, ni codifiée, ni hiérarchisée, mais représentée « un espace a-centré où aucun point n'a de position privilégiée » (Thomas Nagel, *The View from Nowhere*, 1986). L'univers de *Blood Meridian*, avec son accumulation d'horreurs, est aussi paradoxalement celui de la monotonie, et comme chez Lucrèce, à l'intérieur même d'une perpétuelle

mobilité, « eadem sunt semper omnia ». La textualité de *Blood Meridian* n'a cependant rien d'uniforme ni de monotone, car « l'auteur s'attache à traduire la matérialité du monde dans sa granulation la plus fine. » Par ailleurs Cormac McCarthy superpose deux voix narratives très différenciées : « une voix omnisciente, a-modale, nominaliste, qui enregistre les faits et gestes de façon parfaitement neutre [...] Mais à cette voix impersonnelle se superpose une deuxième voix, de lave, d'albâtre et de poussière [...] Une voix lyrique et mythopoétique, une voix de pierre, de fumée et d'orage, qui restitue les tremblements cosmiques et les grands mouvements géologiques ». Dans cet entrelacs de voix, c'est une quête éthique qui se poursuit, sans rien de commun avec l'idéologie du western, sans privilégier aucun lieu ni aucun point de vue dans l'espace de la « démocratie optique », et qui mène à la fois à la reconnaissance de l'infinie multiplicité des points de vue, et à la nécessité d'adopter une position stratégique, à l'intérieur d'un monde qu'il s'agit d'habiter et non de fuir.

L'article d'Anne Combarrous étudie la textualité complexe d'un roman de J. M. Coetzee, *Foe* (1986), qui tisse deux temporalités très éloignées l'une de l'autre, mais présentes tout au long de l'œuvre comme l'envers et l'endroit d'une même texture : l'Angleterre du début du dix-huitième siècle, reconstituée en partie à travers les romans de Daniel Defoe, et l'époque contemporaine, que l'épilogue situe trois siècles plus tard. Dans le cadre de cet agencement textuel s'organisent les stratégies postmodernistes de l'écriture, et sont formulées les interrogations fondamentales que pose *Foe* sur le colonialisme, l'esclavage, l'exclusion et le sort de l'individu interdit de parole : en l'occurrence le Friday de Daniel Defoe qui a eu ici la langue coupée, par Robinson ou par quelque marchand d'esclaves. La narratrice, Susan Barton, pourrait être un avatar de Roxana ; l'auteur, devenu Mr Foe, n'a pas encore écrit son *Robinson*, car de l'île déserte, qui d'ailleurs ne l'intéresse pas, il sait seulement ce que lui en dit Susan Barton, autre naufragée, venue se joindre à Robinson et à Friday. Concernant l'île de Robinson, elle est l'unique source d'information, car Robinson est mort sur le chemin du retour et Friday est enfermé dans son mutisme, sans même pouvoir communiquer par gestes. Susan Barton veut faire écrire par Mr Foe l'histoire de sa vie sur l'île avec Robinson et Friday, et Mr Foe, inintéressé par l'épisode, tente de recueillir de l'information sur les aventures brésiliennes de Susan Barton où il espère trouver les matériaux pour une histoire de prostituée ou de femme entretenue. Mr Foe et Susan Barton sont donc en situation de rivalité en matière de

fiction, et ni l'un ni l'autre ne produira son texte. Mais l'enjeu central du roman de Coetzee, au cœur de son jeu postmoderniste, dans lequel les deux prétendants à l'écriture s'annulent l'un par l'autre, est dans ce trou insondable où est enfouie l'histoire inconnue et inconnaissable de Friday, dont la trace est inscrite dans son corps mutilé.

Dans son étude de *What a Carve Up!* (1994) Véronique Pauly interroge la pratique d'écriture de Jonathan Coe, dans sa relation même avec le postmodernisme, qui relève beaucoup moins de l'évidence qu'il y pourrait paraître : « a-t-on affaire à un roman postmoderne ou à une parodie de roman postmoderne ? » Ce qui conduit à poser certaines questions essentielles. Qu'est-ce qu'un roman ? Jusqu'à quel point peut-on en éviter la référentialité, le signifié, l'Histoire ? De la deuxième guerre mondiale à l'époque de l'agro-alimentaire, de l'élevage en batterie, de la commercialisation de la culture, de la littérature et de l'art, du gouvernement travailliste d'après 1945 aux années Thatcher, *What a Carve Up!* s'inscrit dans le temps historique, malgré une textualité qui recourt à des effets de brouillage, des collages de textes hétérogènes, des glissements d'une identité narrative à une autre, sans qu'il soit toujours possible de définir l'instance de narration. Si l'écriture de *What a Carve Up!* se plaît à déraiper dans une forme de délire postmoderniste, ce texte en folie pose alors le même problème que l'état mental de Tabitha Winshaw, qui, comme le roi Lear, si l'on ose le rapprochement (ce que ne fait pas Véronique Pauly), y voit singulièrement clair dans sa folie. Par ailleurs, ce que dit le roman sur l'infiltration de certains milieux britanniques par le national-socialisme, et sur l'évolution de la société du Welfare State aux années Thatcher, porte assurément la marque d'une idéologie identifiable, mais ne relève pas d'une vision purement fantasmatique. Certes Michel Owen, l'écrivain dans le roman et le chroniqueur de la famille Winshaw, est dénué de toute rigueur historique dans ses interprétations, mais ce n'est pas lui qui a tenu la plume dans l'écriture du texte offert au lecteur. Présenté par Véronique Pauly comme faisant partie de l'héritage postmoderne, *What a Carve Up!* pose la question même de la transmission de l'héritage dans la tradition littéraire : il n'est jamais conservé à l'identique, et en l'occurrence il s'agirait d'un héritage détourné, ou redirigé vers l'affirmation du rôle de l'art dans la société, le retour à la notion d'écriture de l'Histoire et la redécouverte de la responsabilité de la fiction, de l'écrivain et de l'artiste.

La lecture de *Babel Tower* (1996), de A. S. Byatt, que propose ensuite Helen Mundler, s'attache à faire apparaître les

lignes de cohérence, les points d'articulation (« hinging devices ») dans la prolifération des textualités qui composent l'œuvre. Ce troisième roman dans la tétralogie de Byatt, que clôturera *The Whistling Woman*, se fracture en une diversité de composants textuels occupant les registres de la fiction à ancrage réaliste (l'histoire de Frederica Potter), de la pornographie littéraire (le roman dans le roman) et vulgaire (les magazines), du roman moderniste (convoqué par des citations de D. H. Lawrence et de E. M. Forster), du discours juridique (sur l'obscénité et la loi, sur le divorce), du discours scientifique (sur l'évolution des espèces d'escargots), des papiers découpés dont les mots séparés puis réassemblés (à la Burroughs) subvertissent le texte originel. *Babel Tower* articule deux temporalités, celle des années 60 auxquels le texte fait distinctement référence, et celle du dix-huitième siècle français après la Terreur, époque à laquelle est situé « Babble Tower », roman dans le roman, attribué à l'écrivain fictif Jude Mason, victime obscène d'une éducation de « public school ». La relation entre ces deux textes principaux, dont l'un reste partiellement ancré dans la tradition anglaise, tandis que l'autre est un roman pornographique (dont la lecture ne peut être univoque), est au cœur du travail de Helen Mundler, qui explore ici l'interaction entre ces deux « niveaux diégétiques », et, dans son fonctionnement, elle débusque d'autres diégèses. Le roman sadéen, « Babble Tower », exprime/condamne une idéologie outrageusement permissive, dans une mise en abyme de l'idéologie des années 60, dont le texte de Jude Mason effectue la satire ou la parodie. D'autres points d'articulation apparaissent dans l'interaction des deux textes : l'aristocrate français Culvert, apôtre de la liberté sexuelle et fondateur d'une communauté utopique qui fait naufrage dans une dystopie ensanglantée, renvoie à Nigel Reiver, le mari de Frederica Potter, un aristocrate et propriétaire terrien des années 60, qui garde sous clé dans un cabinet noir une collection de revues pornographiques. À ce point d'articulation entre les deux romans apparaît la figure de Barbe Bleue, double mythique de Culvert et de Nigel, ce qui place l'héroïne de la tétralogie, Frederica, dans le rôle de victime de Barbe Bleue, comme l'est aussi plus cruellement, dans l'horreur obscène de sa mise à mort, Roseaces, l'héroïne du roman sadéen. « Only connect » : la citation de E.M. Forster est aussi, ironiquement, la clé qui ouvre le système de relations inscrit dans cet assemblage de textes hétérogènes, faisant effraction les uns dans les autres, dans une folle permissivité, à l'image du monde représenté dans *Babel Tower* et « Babble Tower ».

*

Dans le dernier article du volume, le travail de Géraldine Chouard, sur un texte de Whitney Otto, *How to Make an American Quilt* (1991), mais aussi sur le quilt, sa fonction sociale et sa spécificité formelle, inverse les termes de la relation texte/texture telle qu'elle a été envisagée jusqu'ici. Ici la textualité de l'œuvre écrite est calquée sur la structure du quilt, et les activités couturières, dans leur finalité de juxtaposition et d'assemblage, sont convoquées dans leur réalité concrète, ou constituent la référence privilégiée. Outre l'évocation, par Géraldine Chouard, de la robe qui, dans la *Recherche*, métaphoriserait mieux que la cathédrale le mode de composition de l'œuvre, la citation de Eudora Welty rappelle l'importance, dans l'activité d'écriture, du travail de coupe et d'assemblage : « when I want to cut something, I cut it with the scissors ». Mais nous sommes ici dans un autre univers que celui des papiers découpés de Williams Burroughs, ou de Frederica dans *Babel Tower*. Le texte de Whitney Otto est bien un assemblage de matériaux hétéroclites, déployés dans leur diversité : bribes de poèmes, fragments de chansons, devinettes, pastiches. Mais cette textualité bigarrée est dérivée de celle du quilt, dans un texte en forme de quilt. La question de la textualité de l'œuvre est judicieusement posée en termes d'ambivalence générique : « manuel de patchwork, le texte est aussi une éducation sentimentale, qui pourrait s'intituler 'What to expect from Marriage'. Les deux registres se rejoignent et s'entrecroisent pour épaissir la trame narrative d'un texte qui finit par se résorber en tissu ». La recherche d'une structure harmonieuse qui peut toujours élargir ses limites informe et conduit la fabrication d'un quilt, formulant comme la promesse d'un dénouement heureux au-delà des fractures et des déchirements. Mais il s'agit là d'un itinéraire que le roman ne peut guère s'approprier, sans doute parce qu'il est toujours engagé dans l'Histoire, et incapable, sans se renier, de se penser comme une forme atemporelle.

Hubert TEYSSANDIER