

**THE EYE OF THE STORM DE PATRICK WHITE:
MISE EN MIROIR DE KING LEAR**

par Léone Teyssandier

In the blur which the shaded
light and mirrors made of her
rudimentary vision ...¹

Roman foisonnant de réminiscences shakespeariennes explicites ou allusives, *The Eye of the Storm* s'organise autour d'une mise en abyme de *King Lear*², qui crée à l'intérieur de l'œuvre un jeu de miroirs déformants ou fidèles. Le rappel constant de la tragédie enclavée/reflétée est assuré par la présence de Basil Hunter, acteur shakespearien célèbre et vieillissant. Basil Hunter a joué tous les rôles, de Guildenstern à Lear - un mauvais Lear malgré la critique - et il reste hanté par ce personnage qui lui échappe. Par ailleurs, le titre du roman renvoie de façon à peine voilée à l'épisode central de *King*

¹ Patrick White, *The Eye of the Storm* (1973), Harmondsworth: Penguin, 1975, p. 184. Toutes les références entre parenthèses dans le texte renvoient aux pages de cette édition.

² «[...]est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient». L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris: Éd. du Seuil, 1977. p.18.

Lear, la tempête de l'acte III, image de chaos et instrument de révélation. Dans *The Eye of the Storm*, Elizabeth Hunter, la mère de Basil, a été prise dans un cyclone, et se retrouve, après une nuit cataclysmique, miraculeusement saine et sauve dans l'œil du cyclone, centre immobile de la tempête et lieu mystique d'une vision. Les deux personnages sont ainsi étroitement liés à la tragédie de King Lear, à la représentation scénique même, et à l'expérience, chez le roi Lear, de la transcendance ou du rien.

Partant de ces données, Patrick White transpose, disjoint et recompose les éléments de *King Lear* tout en les parodiant, et il s'établit entre *The Eye of the Storm* et la tragédie shakespearienne une relation d'hypertexte à hypotexte³. En ce sens, *The Eye of the Storm* peut se lire comme un palimpseste porteur de deux textes superposés qui renvoient l'un à l'autre. Les schémas de relation entre les personnages s'établissent à partir de correspondances terme à terme, mais inversées dans le miroir réfléchissant du roman, déformées par un jeu de prismes de verre. Les phénomènes de réfraction qu'entraîne le passage du théâtre au récit, du tragique élisabéthain au tragique contemporain viennent infléchir les perspectives: *The Eye of the Storm* est à la fois une réécriture de *King Lear* dans un contexte moderne et australien, et une version trouée, éclatée de l'œuvre antérieure. Mais, au delà des déformations optiques, demeure un rapport de sens entre les deux visions, unies

³ «J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte.» G. Genette, *Palimpsestes*. Paris: Éd. du Seuil, 1982. p.14.

par une symbolique commune, portées par les mêmes métaphores structurantes: celle de la tempête, et aussi celles du théâtre et du miroir qui renvoient à l'opposition shakespearienne entre l'ombre et la substance.

1. Les personnages au miroir: reflets, distorsions, jeux optiques.

Dans une prétentieuse villa de Sydney, une très vieille dame, cynique et lucide, s'éteint au milieu des allées et venues des vivants. Elizabeth Hunter a été jadis une beauté. Née pauvre, elle est devenue par son mariage avec un riche éleveur une femme brillante et courtisée. Ce fut aussi une grande carnassière, «evil, brutal, destructive» (p.146), la prédatrice que suggère le patronyme Hunter. A présent impotente et à demi aveugle, elle dérive dans ses rêves où se renoue et se défait le passé. A son chevet se succèdent l'infirmière de nuit, Mary de Santis, et les deux infirmières de jour, Sister Badgerly et Flora Manhood; la cuisinière et femme de charge, Lotte Lippmann, juive d'Europe centrale dont la famille a disparu dans les camps de concentration; le notaire de famille, Arnold Wyburd, vieil ami et ancien amour, et enfin les deux enfants quinquagénaires, l'acteur Basil Hunter et sa sœur Dorothy, mariée à un prince français, Hubert de Lascabanes, dont elle est séparée. Venus d'Europe, officiellement par piété filiale, ils ont en réalité fait le voyage pour veiller à la succession, réduire le personnel (les cent chevaliers de Lear) et, si

l'agonie se prolongeait, envoyer leur mère dans une institution gériatrique.

Le récit s'inscrit dans les quelques semaines suivant l'arrivée des enfants, qui n'auront pas à mettre leurs projets à exécution, puisque, prévenue par eux de leur dessein, Mrs Hunter meurt, par simple suspension de l'acte de volonté qui la maintenait en vie: «My will shall withdraw, if I decide it's necessary» (p. 443). A la mort de Mrs Hunter la maison est vendue; il y a dispersion des personnages et des meubles; et la cuisinière se taille les veines, paisiblement, dans son bain. En ce qui concerne *King Lear*, il suffit de rappeler ici l'existence dans la pièce de deux intrigues symétriques, apparemment semblables dans leur déroulement mais aux significations inverses. La tragédie de Gloucester est l'illustration d'une fatalité explicable autrement que par l'injustice ou l'indifférence des dieux: Gloucester engendre dans la luxure le bâtard qui causera sa perte, et il meurt, éclairé sur ses erreurs, ayant expié sa faute, dans un univers où le tragique a une signification moralement acceptable. La tragédie de Lear s'inscrit d'abord dans un schéma analogue (faute initiale, aveuglement, *hubris*, suivis d'expiation). Mais la mort de Cordelia transforme *King Lear* en une tragédie gratuite, moralement injustifiable dans l'opacité d'un monde peut-être absurde.

Un réseau d'analogies permet d'établir des tables d'équivalences entre les personnages. Au point de départ se trouvent les deux incarnations symétriques d'un Lear dédoublé en deux figures, masculine et féminine: Basil Hunter, au prénom suffisamment explicite (Basil Lear étant une autre formulation de King Lear), et Elizabeth

Hunter, également associée par son prénom royal à la période shakespearienne. La royauté, certes dérisoire, de Mrs Hunter s'exerce dans les limites de sa demeure, son royaume où l'on s'affaire pour prendre ses ordres. Au centre, la chambre de malade fait office de palais, incluant trois lieux d'apparat: le lit où se tient la mourante, «a barbaric idol» (p. 116), outrageusement maquillée, parée comme une châsse; le fauteuil roulant (p. 111); la chaise percée en acajou aux accoudoirs sculptés de cols de cygne («the commode», pp. 321-322), littéralement un trône. D'autres éléments du faste royal apparaissent dans la splendeur fanée des vêtements (robe de chambre en brocart, ornée d'hermine mitée), et dans un comportement princier par ses caprices et ses générosités (un saphir rose à l'infirmière, une tunique pailletée à la cuisinière, des taxis pour la femme de ménage, deux gros chèques aux enfants). Cette royauté caricaturale qui affuble d'oripeaux un corps décrépît («the old incontinent carcass», p. 302) évoque la sénilité de Lear. L'analogie avec *King Lear* apparaît encore dans la semi-cécité de Mrs Hunter («this old blind puppy», p.40), rappel de la cécité de Gloucester et de l'aveuglement spirituel des deux héros tragiques: «See better, Lear» (acte I, scène 1, v. 157)⁴.

Les enfants s'intègrent à deux schémas de relations imbriqués. Les enfants par le sang, Basil et Dorothy, sans atteindre à la noirceur d'Edmund et des filles de Lear, sont des êtres dénaturés par leur indifférence et leur cupidité qui en font des assassins en puissance.

⁴ *King Lear*, London: Methuen, «coll. The Arden Shakespeare», 1972. Toutes les références dans le texte renvoient à cette édition.

La complicité entre le frère et la sœur est explicitement dénoncée en termes de meurtre: «the children's criminal intentions (p. 275); «partners in a crime» (p. 490). Quand Dorothy dit à son frère, «I'm more than ever convinced old people should not be encouraged to live for ever» (p. 420), elle résume le point de vue de Regan, de Goneril et d'Edmund: «The younger rises when the old doth fall» (acte III, scène 3, v. 25). Basil, revoyant sa sœur après leur longue séparation, l'imagine en Regan et se voit en Goneril (p. 253); dans l'avion du retour, il la voit en Dorothy Cornwall (c'est-à-dire en Regan, p. 574). Les métaphores shakespeariennes du poignard et du couteau brandis - «flashing her knife», (p. 273), «her sword of a voice» (p. 280) - renvoient en même temps à *Macbeth*. Basil et Dorothy, liés par des rapports confusément incestueux, sont la réplique du couple formé par Macbeth et sa femme: «he had wanted Dorothy to take the dagger» (p. 350); «Dorothy looked away, and Basil knew it would be he who must drive the knife home» (p. 398).

Mais la situation en ce qui concerne Dorothy est plus complexe, dans la mesure où elle a matériellement, au niveau de l'intrigue, le statut de Cordelia. La Cordelia de *King Lear*, chassée par son père, épouse le roi de France. Dorothy s'est volontairement exilée pour suivre un prince français, et renvoie l'image ironique d'une Cordelia brouillée avec sa belle-famille et abandonnée par son mari: au fil des mois et des querelles, «notre petite Australienne» (p. 53) devient «cette créature vulgaire, cette infecte Australienne» (p. 47)⁵. Le

⁵ En français dans le texte.

retour de la princesse de Lascabanes est celui d'une Cordelia quinquagénaire et haineuse, frappée de stérilité physique et spirituelle, qui revient assassiner sa mère. Le jeu pervers de l'étymologie (*dōron/thea*) fait de Dorothy, triste présent des dieux, la caricature de Cordelia dont la nature christique était explicitement affirmée dans *King Lear*:

Thou hast one daughter,
Who redeems nature from the general curse
Which twain have brought her to.
(Acte IV, scène 6, v. 202-204)

Basil a également une fonction ambivalente. Il appartient à un autre réseau de significations, car il est dans le roman l'image dédoublée de Lear. Il est aussi le fils criminel, et se voit alternativement en Goneril (puisque Dorothy est Regan), et en Edmund, «the eternal bastard»:

Then he began to laugh, and finished snorting for what he didn't care to admit: that you were as remote in character from Lear and any of his attendant 'forces for good' as only the eternal bastard could be; if nobody else knew, God and yourself did. Who but Edmund [...] would have taken plane for Sydney and Mummy's bedside? The real, utter bastard. (p. 229)

La véritable figure de Cordelia apparaît à l'intérieur d'un autre schéma de relations. Mrs Hunter est assistée de trois infirmières, les trois Parques au chevet de la mourante. Deux d'entre elles sortent de la chaîne des analogies: Sister Badgery, remarquable surtout par son appétit et son indifférence placide en rapport avec son nom animalier, et Sister Manhood, ironiquement nommée car elle est l'image de la

féminité conventionnelle, femme objet, femme prisonnière, cherchant obscurément à se libérer. La fonction de Manhood est d'être le témoin perplexe d'un événement qui la dépasse: une mort dont elle finit pourtant par entrevoir les profondeurs indicibles quand, debout devant le cadavre, elle attend le miracle de quelque révélation: «that her emptiness, she ventured to hope, might be filled with understanding» (p. 534). Elle reste toutefois en dehors des schémas shakespeariens, ne s'y intégrant que de façon oblique dans la mesure où, chargée des perruques et du maquillage, «guardian of the wigs» (p. 116), elle est associée à la symbolique du masque et des vêtements.

Reste, pour affirmer la présence de Cordelia dans l'univers fictif, l'infirmière de nuit, Sister de Santis. Prêtresse d'un double rituel - rituel nocturne de la garde des mourants, puis de l'aube et du recommencement - elle ouvre et referme le récit, présence épaisse et mystique, corpulente et légère: «the radiance of the woman's eyes and the opulence of her breasts» (p. 146). Si Mrs Hunter représente l'égoïsme et la cruauté - «cruelty, greed, selfishness» (p. 116) - Mary de Santis en est l'antithèse: «I've never had any desire for possession. [...] I've only wanted to serve others - through my profession» (p. 156). Elle représente tout ce dont Cordelia est l'allégorie, le désintéressement, la véracité, l'amour qui sont la pulsation même de la vie: «Her veins, her heart, were throbbing with life as she went from room to room throwing open the windows» (p. 588). Par ailleurs apparaît dans les rapports entre la moribonde et son infirmière tout un réseau d'analogies à peine voilées avec Lear et

Cordelia: lien de filiation symbolique («In a last burst of confession [...] Mrs Hunter said, 'How I wish I could have had you as a daughter'», p. 162); menace de disgrâce et de renvoi, bien que non suivie d'exécution: («I must ask you to go when you've found a suitable case» p. 163); énigmatique demande de pardon de Mrs Hunter («I want you to forgive me, Mary. Will you? p. 13) que rien ne justifie dans le contexte sinon l'identification oblique aux personnages shakespeariens: «Pray you now, forget and forgive: I am old and foolish» (acte IV scène 7, v. 84). Mais la vision ironique de Patrick White retire au personnage la beauté, pour en faire une Cordelia lourde et fagotée:

The woman bowed her head beneath a large, dark, dowdy hat. She was one of those who make the worst of themselves: the stately bust was clothed, before anything else, in an impersonal gaberdine which disregarded the lengths of fashion; the large, luminous eyes in the rather livery face looked almost phosphorescent in the street lighting... (p. 124)

Elle va plaider auprès de Basil la cause de sa mère, puis en quittant le restaurant où il l'a invitée, elle tombe et s'étale, montrant un gros genou et un bas filé,- figure aux dimensions christiques, mais sainte grotesque et déchue (p. 344). Enfin, par un jeu de symétrie analogue à celui qui scinde le personnage de Lear en deux images (masculin/féminin), les vertus de Cordelia se retrouvent en Alfred Hunter, le mari défunt d'Elisabeth. Il n'apparaît que dans ses souvenirs et les retours en arrière du récit, mais suffisamment pour que l'on retienne «[his] exceptional selflessness» (p. 99), «his charity, his

innocence, his essential goodness» (p. 482). Mary de Santis et Alfred Hunter sont les deux points de référence morale dans l'univers féroce du roman⁶.

D'autres parallélismes apparaissent, dans l'entourage de Mrs Hunter, entre les figures secondaires du roman et celles de la tragédie. Wyburd, le vieux notaire de famille, l'ami dévoué de toute une vie, remplit la fonction de Kent. Par la même perversité ironique qui fait de Cordelia un personnage fondamentalement imparfait, qu'on l'associe à Dorothy/Regan ou à la lourde et gauche Mary de Santis, le fidèle Wyburd/Kent se rend coupable d'indélicatesse en volant un saphir dans le coffret à bijoux de Mrs Hunter. Lotte Lippmann fait office de bouffon. Ancienne artiste de beuglant (*Tingeltangel*, p. 140) dans le Berlin d'avant-guerre, elle est venue échouer chez Mrs Hunter où elle exerce les fonctions de *dancing-cook*. Par un nouvel effet d'ironie, le bouffon est le seul personnage tragique du roman. Sur Lotte Lippmann pèse le poids des événements historiques qui ont envoyé sa famille au crématoire. Mais l'étrangeté de son anglais rend comiques ses sinistres souvenirs. Sa danse poussive - danse de mort devant une moribonde à demi aveugle - est une vision d'horreur

⁶ L'intertextualité dans *The Eye of the Storm* ne se limite pas à *King Lear*. Par l'intermédiaire d'Alfred Hunter le récit s'ouvre sur l'univers stendhalien. Alfred relisait constamment *La Chartreuse de Parme*, fasciné par la Sanseverina. Personnage shakespearien, Mrs Hunter est aussi une réplique ironique de la Sanseverina, «cette femme d'une activité admirable, d'un esprit supérieur, d'une volonté terrible», ainsi que la décrit Clélia Conti. Mais c'est une Sanseverina au cœur sec, à qui manque cette autre vertu stendhalienne: «une extrême tendresse», «une âme tendre et passionnée». Basil et Dorothy sont de ces personnages que Stendhal appelle des «âmes prosaïques», «sèches et communes», sinon «vénales et basses».

grotesque: «swollen flesh and contorted bones» (p. 425); «balancing on one deformed foot, she stretched a leg, with its knots and ladders of blue veins» (p. 525). Par un ultime revirement, la mort du bouffon («this old clown», p. 427) est une mort de tragédie antique, mort stoïcienne, évoquant le suicide de Sénèque, les veines tranchées dans son bain.

Basil Hunter est l'autre image de Lear; mais il se définit lui-même comme un Lear raté: «his failed Lear of some years past» (p. 420); «a bloody superficial Lear» (p. 338). Il est le reflet vide, la négation de celui qu'il incarna. Qu'il ait été meilleur dans *Macbeth* n'est pas sans intérêt, car *Macbeth* est l'image de l'usurpateur. Il fut aussi un excellent Alvaro, le solennel imposteur du *Maître de Santiago*. Père d'une fille prénommée Imogen, Basil s'identifie en outre à Cymbeline, autre roi sénile et incompetent. Ainsi devenu Basil-Cymbeline, Basil-Lear sort de l'univers tragique pour descendre au niveau de la tragi-comédie. Circonstance aggravante, Imogen n'est pas vraiment sa fille, mais celle de l'amant de sa femme, un comédien nommé Bottomley, ce qui évoque irrésistiblement Bottom, le déplorable acteur de *Midsummer Night's Dream* coiffé par Puck d'une tête d'âne. Ainsi Basil-Lear glisse de la tragédie à la tragi-comédie, du répertoire élisabéthain à la comédie de boulevard. Imogen possède elle-même un statut incertain, image de la bâtarde (renvoyant ainsi à Edmund), et fausse incarnation de l'héroïne dont elle porte le nom sans en avoir la beauté ni la fonction rédemptrice. Basil estime d'ailleurs que si elle était sa fille elle serait plutôt Goneril: «Cordelias are too hard to get» (p. 507).

Dans ce jeu de miroirs déformants, Basil est à la fois l'acteur, médiocre interprète du personnage et, en tant que tel, ombre d'une ombre et usurpateur d'une royauté de théâtre; le personnage shakespearien lui-même, dont il a la fonction dans la transposition romanesque de la tragédie; enfin, un troisième personnage, hybride résultant de la fusion de l'acteur avec son rôle, car la poétesse Mitty Jacka cherche à écrire, en collaboration avec lui, une pièce intitulée *Year by Year with Lear* dont il serait le héros. Mitty Jacka est - au féminin - le Shakespeare de ce faux Lear, tandis que la pièce, «this half-written non-play» (p. 135), n'est jamais que le reflet inexistant d'une œuvre célèbre. Ainsi se crée un jeu de mises en abyme typiquement shakespearien. *The Eye of the Storm* renvoie non seulement à la tempête de *King Lear* et à *Macbeth*, où les deux assassins se tendent les poignards, mais aussi à *Hamlet*, où sont en présence, comme autant d'images simultanément réfléchies, le roi régnant Claudius (lui-même acteur dans la mesure où il est un usurpateur), l'acteur qui le représente en scène dans *The Murder of Gonzago* («player king»), et Hamlet, incarnation de la légitimité, mais qui, metteur en scène et adaptateur de la pièce jouée devant Claudius, appartient aussi au monde du théâtre, jouant de surcroît le rôle du spectateur. Ici Basil est le roi de théâtre (équivalent du «player king») dans l'univers dramatique et dans l'univers romanesque où sa royauté n'est qu'un reflet de celle d'Elizabeth Hunter⁷, elle-même image parodique du véritable Lear. Et l'acteur, selon le procédé

⁷ Voir *infra*, «L'ombre et la substance», pp. 112 et seq.

shakespearien utilisé dans *Hamlet*, se met en scène au second degré, glisse d'une pièce à l'autre, d'un théâtre à l'autre, à l'intérieur d'une structure d'enclaves, de miroirs en vis-à-vis, où les textes entretiennent un rapport analogique et parodique.

Les Cordelias de Basil Lear sont, suivant la dérive de ses méditations, la bâtarde Imogen, ou les actrices qu'il lui a fallu porter, physiquement, et non sans mal parfois: «his dead Cordelia (that lump of a Bagnall girl) weighing down his arms» (p. 414). Par le même effet de dérision qui atteint tous les personnages, Lear entretient avec certaines de ses Cordelias des relations incestueuses, comme avec la jeune débutante qui l'a entraîné dans sa chambre pour avoir le rôle, mais la nuit s'achève dans le désastre et les vomissures. A la fin du roman, dans les divagations de Basil terrassé par l'alcool et les somnifères, reparaît une image brouillée de Cordelia confondue avec Dorothy en une figure doublement incestueuse: «too many sister-daughters [...] I'll go to bed at noonlight with my sister» (pp. 574, 575). Contrairement à Mrs Hunter, Basil n'a dans son entourage aucune image positive de Cordelia. La Cordelia de *King Lear* n'a pas sa place non plus dans la pièce de Mitty Jacka: «only Cordelia the almoner the one who matters who might care is absent she always was whoever played the part ought to cut it Mitty» (p. 575). La relation des personnages s'organise ainsi autour des deux pôles constitués par les deux images parodiques de Lear, Elizabeth et Basil Hunter, en un système de transpositions, de regroupements et de fragmentations ironiques, structurant une version éclatée de *King Lear* où subsistent, sous une forme malgré tout reconnaissable, les protagonistes de la

tragédie shakespearienne et les rapports de force qui les opposent. La mise en miroir fait aussi apparaître l'existence de lacunes, de divergences significatives entre hypertexte et hypotexte.

2. Le miroir lacunaire.

Il manque dans *The Eye of the Storm* l'intrigue secondaire de *King Lear*, la tragédie de Gloucester. Rien ne correspond terme à terme à la triade Gloucester / Edgar / Edmund, sinon que Basil, qui par ailleurs se voit plutôt en Edmund, s'identifie un instant à Gloucester en regardant ses pieds:

... his soft white feet [...] become useless, except to stride imagined miles around a stage; incapable of trudging the actual miles to Dover. Perhaps this was why he had failed as Lear. (p. 475)

Celui qui avance sur la route de Douvres, c'est Gloucester et non Lear qui, hors d'état de marcher, est porté en litière. Basil s'identifie donc bien ici à Gloucester, ainsi d'ailleurs qu'à tous les autres personnages y compris le fou. Paradoxalement, il peut tout jouer sauf Lear:

Have another go at Lear at least. During that other jinxed run he had seen himself in every other part but the one he had accepted to play: the Fool if you had been younger, smaller, a shade more fly, and considerably more selfless; Edgar, whom some find a bore - again if you had been younger, nimbler - and lower in the hierarchy; Gloucester, simple and rather stupid, can't fail to win sympathy: those empty eye sockets a gift to any actor. While Lear, that other loon, or human landslide,

must work for pity which, unlike tearful sympathy, can survive on tragic heights, and is harder to rouse because purer, perhaps only begotten by purity of the inner man. It is why almost everyone can fail as Lear - not completely of course: *Hunter's monolithic, weather- and emotion-haunted king.* (pp. 228-229)

L'absence de Gloucester a une double signification: *The Eye of the Storm* n'est pas une tragédie. Plus exactement, la vision tragique y est morcelée, déformée par l'ironie comique. Gloucester, masque aux yeux crevés et métaphore de la tragédie, n'entre pas dans un univers romanesque où le tragique se concentre dans le personnage grotesque de la cuisinière. Sans doute peut-on voir là une version plus moderne de la tragédie: il faut, pour que l'horreur et la pitié soient complètes, que le personnage tragique fasse rire. Cet effacement de Gloucester entraîne la disparition de ses deux fils. Si le rôle d'Edmund est tenu en partie par Basil, plus significative est l'absence totale d'Edgar dont la fonction dans *King Lear* est d'être à la fois l'instrument de la providence et le révélateur de la vérité. La rencontre de Lear avec Poor Tom / Edgar divaguant et nu dans la tempête est pour Lear une illumination:

Is man no more than this? [...] thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings! Come; unbutton here. (Acte III, scène 4, v. 100-107)

C'est Edgar encore qui sort Gloucester des ténèbres de la cécité en le conduisant sur la route de Douvres vers la sérénité qui délivre de l'erreur et du désespoir. Edgar enfin triomphe du bâtard Edmund en combat singulier. Il n'y a pas de place dans *The Eye of the Storm* pour

un personnage affirmant avec une telle force que le monde a un sens, même si Edgar est au dénouement saisi de désarroi et de doute devant le cadavre de Cordelia. S'il y a sens, il n'apparaît que de façon plus fragmentaire et brève encore que dans *King Lear*, et pour beaucoup le sens est indéchiffrable: Mary de Santis, Alfred et Elizabeth Hunter ont su lire les signes, Basil et Dorothy ne savent pas.

Il manque également dans *The Eye of the Storm* la présence de la folie. On en trouve cependant une transposition prosaïque dans certains comportements aberrants de Basil, qui font douter de son bon sens, - comme barboter pieds nus dans un marais fangeux où il se coupe et s'infecte profondément, ou enfile une vieille botte de son père, trouvée au fond d'une remise et qu'il ne peut plus retirer. Outre leur valeur psychanalytique et comique, ces deux accidents, qui ont pour résultat de le faire boiter, soulignent son incapacité à avancer sur la route de Douvres. Il manque la dimension tragique de la folie, folie simulée d'Edgar et folie de Lear. Mais cette absence ne modifie pas la signification d'ensemble par rapport à *King Lear* où la folie est représentation scénique de l'isolement du vieux roi dans un monde auquel il n'appartient plus depuis le partage de son royaume, où il est devenu ombre sans substance, - «nothing». A partir de cet acte suicidaire, la folie est impossibilité de communiquer, de définir son identité. Le roman a d'autres moyens de traduire cette expérience de l'absurde et de l'enfermement. Tout ce que représente la folie de Lear est suggéré dans *The Eye of the Storm* par une technique narrative qui morcelle, défait et juxtapose. La juxtaposition des points de vue déplace constamment le centre de focalisation. D'un chapitre à l'autre

se reproduit, avec quelques variantes, la même organisation du discours narratif. Une voix, d'abord impersonnelle, s'identifie brusquement à un personnage par le jeu des pronoms au détour d'une phrase, passant de *he/she* au *you/I* d'un locuteur qui se parle à lui même:

Actually she no longer attached much importance to her own physical behaviour, unless it hurt her [...] (Why does all this come back when I can't always remember what I've had for lunch, or if I've had it?) [...] She held his wrist, to steady him, and was surprised at its sinewiness. [...] That young Arnold Wyburd [...] sat watching you toss your ankle... (pp. 30-31)

La voix impersonnelle recommence, puis devient discours d'une autre conscience qui prend le relais; l'effet est celui d'univers isolés, sans communication possible. C'est ensuite le passage de la veille au rêve qui défait les structures rationnelles du monde et plonge Elizabeth et Basil dans un délire semi-onirique, transposition non tragique de la démence. Dans leur état normal ils sont (étaient) l'un et l'autre trop prédateurs, trop attachés aux réalités matérielles pour se laisser dériver dans la folie: «It occurred to her she had read of [...] an old man driven mad after days imprisoned in a blackberry bush. Obviously none of this was reserved for her: she was too rational» (p. 401). Mais sommeil ou somnolence leur font lâcher prise, remonter le temps, glisser. La mémoire de Mrs Hunter vacille; elle confond les noms, les vivants et les morts. Dans l'avion qui le ramène en Europe, Basil sombre dans une torpeur où s'abolit la frontière entre le présent et le passé, la scène et le monde extérieur à la scène, ses rôles et ceux de

ses proches au théâtre et dans la vie: «*yes yes everybody's in it and everyone is everyone that is the absurd point doesn't life outpanto panto*» (p. 574). L'irruption massive de tous les protagonistes de *King Lear* dans sa conscience entraîne la fusion entre personnages fictifs et personnages réels, et la représentation sur l'autre scène d'une action extravagante, à la fois condensé hallucinatoire de *King Lear*, et seconde naissance de Basil extrait du corps virilisé de Mrs Hunter/Lear qui, l'opération terminée, se met en devoir de regagner son cercueil:

as for the OLD KING she yawns she is above it she wants to get out from under and into her coffin SISTER-DAUGHTERS simmer as FOOL hogs the scene their bearded king of a crypto brother how now where's that mongrel? (p. 575)

Simultanément l'articulation du discours se désagrège par la suppression de la ponctuation dans un texte sans respiration. L'effet produit est tantôt de fragmentation, par la multiplicité des points de vue, tantôt d'épaisseur compacte, par le magma du discours, et la vision se dérobe d'autant plus que le roman ne cesse de renvoyer à d'autres univers fictifs, miroirs en vis-à-vis: *La Chartreuse de Parme*, *Le Maître de Santiago*, les *Contes d'Andersen*⁸.

Morcellement et opacité renvoient à l'expérience de Lear obsédé par une double interrogation sur lui-même - «Who am I?» (acte I, scène

⁸ H. C. Andersen : «La Princesse au petit pois» («The half-sleepless princess drew her thighs up closer in her bed until she was all thighs and buttocks a knot of flesh or pile of bones under which the pea revolved», p.209); pour le symbolisme des cygnes, voir «Le compagnon de voyage» et «Les cygnes sauvages».

4, v. 77) - et sur la nature du mal: «Is there any cause in nature that make these hard hearts?» (acte III, scène 6, lignes 75-76). Tous les personnages de *The Eye of the Storm* tentent, à des degrés divers, de rassembler les éléments de leur identité dans la violence du monde métaphorisée par la tempête sous ses diverses formes: le cyclone, la guerre, orage de feu, et aussi ce que les parents réfugiés de Mary de Santis appelaient «la catastrophe», les massacres des Grecs par les Turcs à Smyrne et (autre rappel de *King Lear*) le supplice de l'archevêque aux yeux crevés.

Le cyclone est celui qui ravage en une nuit la petite île de Brumby où Elizabeth Hunter passait ses vacances. Par une nouvelle inversion comique de la situation de Lear, Mrs Hunter est seule dans la tourmente, non pas chassée par des enfants dénaturés, mais parce que sa fille est partie le matin même, exaspérée de voir sa mère septuagénaire entreprendre la conquête de l'autre invité, un placide universitaire norvégien. Ignorant que le Norvégien, indifférent à l'une et à l'autre mais inquiet pour sa tranquillité, a pris le large, Mrs Hunter sort à sa recherche au début de l'orage et offre le spectacle d'une vieille femme échevelée, autre version de «unbonneted he runs» (acte III, scène 1, v. 14), errant dans la tempête:

She ran down out of the house, possibly falling once, but thinking less of selfpreservation than of finding and shepherding her deadly companion. 'Edvard!' she called, then screamed into the wind, 'ED-VARD!' His stupidity was what worried her: all his science would not save his limbs from breaking.

Something flying could have been a board grazing her temple oh but sharp. For the moment a wound was less frightening than exhilarating the wind roaring into her

lungs inflating them like windsocks. The bluest lightning could not make her flinch.

Till cold and sober, she saw black walls on the move across what had been a flat surface of water. She was blown back no longer any question of where twirled pummelled the umbrella of her dress pulled inside out over her head then returned her breasts ribcage battered objects blood running from her forehead she could feel taste thinned with water a salt rain. (pp. 406-407)

L'analogie avec *King Lear* est soulignée non seulement par le chaos des éléments mais par la charité inattendue de Mrs Hunter qui sort en quête du Norvégien au lieu de rester à l'abri. Lear dans la tourmente avait eu pour son fou sa première parole de pitié: «How dost, my boy? Art cold? / [...] I have one part in my heart / That's sorry yet for thee» (acte III, scène 2, v. 68-73). Selon le procédé habituel dans *The Eye of the Storm*, il y a modification ironique de la scène, la nécessité d'aller au secours d'un imbécile inconscient du danger tenant lieu de compassion. Mais pour la première fois de sa vie Mrs Hunter, comme Lear, prend en compte l'existence d'autrui. Le point de divergence essentiel se situe dans l'opposition des deux adjectifs «exhilarating» et «frightening.» L'expérience de Mrs Hunter mêle la terreur à une jubilation intense. Plus tard, dans le bunker où elle s'est réfugiée (autre version de la cahute sur la lande de *King Lear*), elle laisse son identité se dissoudre, et s'abandonne à une force supérieure brutalement révélée:

This night [...] it is the earth coming to a head: practically all of us will drown in the pus which has gathered in it. [...] She lay and submitted to someone to whom she had never been introduced.[...] She could not visualize it. She only positively believed in what she saw and was and what she was too real too diverse composed

of everyone she had known and loved and not always altogether loved it is better than nothing and given birth to and for God's sake. (pp. 408-9)

She would lie down rather, and accept to become part of the shambles she saw on looking behind her.[...]. In fact, to be received into the sand along with other deliquescent flesh, straw horsehair, knotted iron, the broken chassis of an upturned car, and last echoes of a hamstrung piano, is the most natural conclusion. (p. 410)

Le cyclone a la même connotation morale que la tempête de *King Lear*: destruction du monde et du mal («all of us will drown in the pus»). Ce que Mrs Hunter prenait pour une identité propre lui apparaît alors pour ce qu'elle est: un agglomérat d'identités hétérogènes, d'éléments disparates («too diverse composed of everyone»), le non-être transformé en illusion de l'être. C'est à l'instant où elle se trouve décapée de son égoïsme, de ses exigences de possessivité, que lui est donnée l'inconcevable paix de l'œil du cyclone - «jewel of light», «dream of glistening peace», - vision des eaux tranquilles où voguent des cygnes noirs. En cette épiphanie lui est révélée sa propre finalité («accept to become part of the shambles»), avec les conclusions morales qui s'imposent dans la vie quotidienne: l'oubli de soi, la compassion, le dénuement, toutes les vertus de Cordelia transposées dans les personnages de Mary de Santis et d'Alfred Hunter et résumées dans le terme de «selflessness» constamment appliqué à Alfred⁹.

⁹ En termes stendhaliens, on comprend ici ce qu'Alfred cherchait dans *La Chartreuse de Parme*, son livre de chevet pendant les derniers mois de sa vie. *La Chartreuse* est le roman du détachement et de l'ascèse; le bonheur de Fabrice, c'est la tour Farnèse où il trouve avec la contemplation de Clélia «un immense horizon» et un «vaste silence». Alfred Hunter meurt, comme Fabrice, dans un état d'indifférence parfaite aux choses de ce monde. On comprend

On dirait que le miroir transforme ici en vision paradisiaque l'horreur de la tempête dans *King Lear*, apocalypse sans rédemption possible, négation de toute présence divine dans la nuit cosmique où le monde retourne au chaos. Mais les reflets à nouveau se brouillent, se recomposent et rétablissent les équivalences. Pour Lear aussi il existe un moment d'illumination heureuse, «this dream of glistening peace» (p. 409). C'est, dissociée de la tempête, la rencontre avec Cordelia au terme de la route de Douvres, la scène où Lear retrouve sa fille, son identité («For, as I am a man, I think this lady / To be my child Cordelia», acte IV, scène 7, v. 69-70), et retrouverait peut-être la raison si la fatalité tragique pouvait être détournée. Finalement, d'une œuvre à l'autre les significations essentielles sont préservées ainsi qu'une symbolique commune: lumière brève, vérité fugace émergeant du chaos pour disparaître parmi des ombres insubstantielles. Une constante redistribution des éléments, le va-et-vient d'un niveau à un autre, assurent la résurgence de la vision shakespearienne au cœur de la vision de Patrick White.

3. L'ombre et la substance.

Toute une dialectique de l'être et du reflet s'articule sur la double métaphore du théâtre et du miroir. Le symbolisme de la scène, des

aussi pourquoi Dorothy lit et relit l'exemplaire paternel, sans y trouver autre chose que des miettes entre les pages et des taches de café; elle s'imagine bien en *Sanseverina* (p.468), mais c'est une identification purement romanesque avec un personnage dont la signification lui échappe.

costumes et des masques, les jeux optiques, renvoient à l'opposition shakespearienne entre l'ombre et la substance, et au delà de cette opposition, à la présence dans le monde de ce que Shakespeare appelle «nothing» («nothing will come of nothing», acte I, scène 1, v. 89), et Patrick White «emptiness», c'est-à-dire le mal, perçu comme un vide, une absence qu'il s'agit de comprendre pour tenter de l'exorciser: «that her emptiness [...] might be filled with understanding» (p.534).

La métaphore théâtrale se déploie au cœur d'un univers défini en termes de réel et d'irréel. Les manifestations de ce qui veut s'affirmer comme réalité prennent des formes variées: la férocité prédatrice d'Elizabeth Hunter et de ses enfants (l'argent, les visites au notaire, les biens matériels, terres, maisons, troupeaux); l'épaisseur physique des corps, qu'ils soient beaux, laids, vieilliss, malades ou fagotés; et aussi le détail de tout ce que le corps produit et rejette. Une importance considérable est accordée aux cuisines (poubelles, éviers de vaisselle sale); à la cuisson du mouton qui brûle, fume et grailonne; à la côtelette sanguinolente mâchée jusqu'à la limite de l'écoeurement; au nettoyage du gril (faut-il le laver sans attendre ou laisser d'abord la graisse se solidifier?). La graisse figée du mouton devient métaphore du réel, ainsi que l'omelette baveuse («slimy»), dont Dorothy s'est fait une spécialité. L'autre pôle, celui de l'irréel, apparaît dans la multiplicité des images spéculaires, dans les glaces, les rétroviseurs, les vitrines, les portes vitrées. Les personnages se regardent constamment et leur réalité se désintègre en un kaléidoscope. Mrs Hunter, à demi aveugle, est entourée de miroirs qui ouvrent dans la pénombre des

pièces d'inquiétantes fenêtres, reflètent l'obscurité et, au fil des heures, l'indécis des contours, le flou des lumières, le mouvement de la nuit.

Cette symbolique de l'ombre et de la substance relie directement et en profondeur les deux œuvres. La tragédie de Lear est la conséquence logique d'une décision qui lui fait abandonner sa fonction pour n'en garder que le titre et les prérogatives: «Only we shall retain / The name and all th'addition to a king» (acte I, scène 1, v. 134-135); la substance alors devient ombre, comme le dit explicitement le fou: «thou art nothing, [...] Lear's shadow» (acte I, scène 4, v. 191 et 228). Par le processus qui répercute à l'échelle cosmique l'erreur du représentant de Dieu sur terre, le monde à son tour devient insubstantiel, et Lear n'est plus qu'une ombre dans un univers qui retourne au néant sous toutes ses formes: chaos des éléments, disparition des valeurs d'inspiration divine, émergence d'un nouveau code moral représenté par le bâtard et les deux sœurs mauvaises affirmant la suprématie de la créature définie par ses seuls appétits, c'est à dire réduite au non-être, - «nothing».

Plus qu'aucun autre personnage, Basil est ombre, simulacre, image de l'image. Acteur compétent, il n'arrive pourtant pas à jouer Lear, qu'il considère comme injouable. Personne d'ailleurs ne comprend la pièce: «There was a lot I couldn't understand» (Mary de Santis, p. 338); «I've never understood exactly what Cordelia's about» (Janie Carson, p. 138). Lear demeure «the old unplayable» (p. 238), et Basil se justifie par une série de platitudes sur le rôle:

...only an old man should aspire to, and would be capable of enduring, the fissions of Lear, but an old man with the strength of youth. (p. 309)

«...I don't think he can be played by an actor - only by a gnarled, authentic man, as much a storm-tossed tree as flesh». (p. 339)

Peut-être faut-il chercher la clef de l'énigme dans une remarque de Mitty Jacka:

«[it] might have been better if you had dared *give* yourself [...]. Nothing physical [...]. And I don't mean creatively either [...]. Perhaps I should say you haven't yet given yourself 'essentially' ». (p. 233)

Autrement dit, la raison de l'échec de Basil est son inaptitude à atteindre ce que, dans un moment de lucidité, il appelle «pure destitution» (p. 264), cette dépossession dont Mrs Hunter a fait l'expérience fugitive la nuit du cyclone. Lui-même pressent que le secret du rôle se trouve dans la réplique de Lear avant sa mort: «Pray you, undo this button» (acte V, scène 3, v.308), - ce qui dans le roman, devient:

Pray you, undo this button. Thank you, sir. Why? Only that on his last performance as the old king he had never felt so personally bereft, so bankrupt; technique could not protect him from it. This last gasp; and the poverty of a single bone-clean button. In this you may have conveyed the truth, if in nothing else. (p. 344)

Mais l'intuition de Basil tourne court, et s'il se voit de nouveau dans le rôle, c'est «fully clothed» («having another go at Lear, and fully clothed», p. 573), présage d'un nouvel échec dû à une

incompréhension fondamentale. De façon significative, Basil laisse au lecteur l'image d'un voyageur qui, avant l'atterrissage, se met en devoir de reboutonner son col: «He must tie his tie, button his collar. If he hadn't more than undone it: he had torn the damn button off» (p. 576). De même, en relisant la scène de l'orage, il approche de la vérité du personnage en s'arrêtant sur trois répliques essentielles: «*Is there any cause in nature that makes these hard hearts?* »; «*I have one part in my heart that's sorry yet for thee* »; «*thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal*» (pp. 498-9). Sans le savoir il a trouvé les trois points d'ancrage de *King Lear*: la recherche obstinée d'un sens, dans un monde peut-être vide, par un être de néant dont la seule certitude est sa solidarité avec autrui; mais l'intuition ici encore lui demeure inutile, vacille et s'éteint.

Tandis que son jeu en scène est la représentation floue d'une réalité qu'il ne saurait concevoir, Basil introduit dans sa vie, outre l'insincérité du comédien, la même incompréhension des situations et de l'inter-relation des protagonistes. A deux reprises il approche d'une révélation analogue à celle de Mrs Hunter, et qu'il faut bien appeler, comme Patrick White d'ailleurs, une expérience de nature transcendante: «[something] of a transcendental nature» (p. 570). Le soir de son retour, il dîne seul chez sa mère. Au-dessus de Sydney l'orage gronde. Dans la salle à manger, Lotte Lippmann qui sert à table parle, de la tragédie historique où est venue s'inscrire sa tragédie personnelle et aussi de Mrs Hunter: «Yes. She is all you say [...], but understands more of the truth than most others» (p. 146).

Obstinément fermé à toute forme de transcendance, Basil se contente de reprendre du veau. L'orage s'éloigne, avec ses fulgurances. En repartant vers son hôtel, Basil trébuche et s'écroule sur le perron. La seconde occasion manquée est une des nuits glaciales du séjour à Kudjeri, la maison d'enfance où, par curiosité, il a voulu retourner avec sa sœur. Basil et Dorothy, grelottants, sont recroquevillés sous une couverture dans le même lit, celui, remarque-t-il, où ils ont probablement été conçus. C'est un retour à la nuit cosmique et glacée, à la nudité originelle: «Poor Tom's a-cold» (acte 3, scène 4, v. 144). Les éléments de la révélation sont réunis - la nuit, le froid, la dépossession, - mais rien ne se produit, et l'inceste, accompli ou fantasmé, devient le seul refuge contre l'angoisse. Entre le frère et la sœur peut-être jumeaux (la possibilité est évoquée par leur mère qui ne se souvient plus, p. 510), cet inceste est l'image d'un repli sur soi, d'un enfermement, processus inverse de celui qui conduit à l'illumination. Quant à Dorothy, elle a entendu le récit fragmentaire et allusif de sa mère, et celui d'un compagnon de voyage décrivant sa propre expérience de l'œil du cyclone, mais sans dépasser le stade de la connaissance par oui-dire. Paradoxalement, la seule de ces ombres qui ait eu l'intuition de la substance est la féroce Mrs Hunter.

Plusieurs fois Basil, devant sa mère, a le sentiment qu'elle détient le secret du rôle: «if you could return upstairs and winkle experience out of the blind eyes [...] you might eventually present the Lear who had so far evaded almost everybody» (p. 123). Comme Basil, Mrs Hunter incarne cet aspect de la métaphore théâtrale qui fait de la vie

l'imitation de la scène. Entourée de ses deux Cordelias, de son fou et de son fidèle Kent, «the old Queen» s'achemine vers une mort hâtée par des enfants au cœur sec, au terme d'une vie qui, comme celle de tous les rois shakespeariens, a été une succession de rôles: «Her life had been a ceremony» (p. 405). Le retour du fils au chevet de sa mère est la rencontre de deux acteurs: «while they played their scene» (p. 119). La vacuité de toute existence, l'illusion de l'identité personnelle, sont soulignées par le rituel grotesque du maquillage et de la parure de ce qui est déjà presque un cadavre (les deux perruques, verte et lilas, les couleurs criardes, les pierreries qui lui pavent les mains). Elizabeth Hunter entre dans la mort avec un ultime masque: la perruque verte, deux grosses émeraudes aux oreilles, la bouche écarlate cernée d'un trait noir, du vert aux pommettes. Ce monstrueux barbouillage, dû à la mauvaise humeur de l'infirmière Manhood irritée par les exigences de sa patiente, contraste avec les grimaces antérieurs, qui, malgré l'agressivité de rouges et de roses éclatants, tendaient à recréer la beauté vivante. Le maquillage ici efface définitivement le visage, car il n'y a pas de visage, même et surtout dans la mort. Rien que ce dont Mrs Hunter avait eu l'intuition: «a mystery so immense» (p. 198) où l'individualité se dissout. Toute royauté humaine est une royauté de théâtre, comme le découvrent les rois shakespeariens: «The King is a thing - [...] of nothing.»¹⁰ Mrs Hunter meurt, fardée, drapée dans son vieux brocart usé et sur sa splendide chaise percée.

¹⁰ *Hamlet*, ed. H. Jenkins, coll. «The Arden Shakespeare», London: Methuen, 1982, acte IV, scène 2, lignes 27-29.

En ce sens elle est ombre, évanescence. Mais à la différence de Basil, elle a eu un instant, comme Lear, la révélation du réel, et trouvé, comme l'aveugle Gloucester, son chemin de Douvres. L'épiphanie même brève n'a jamais été oubliée, et la suspension de la volonté de vivre s'accompagne chez Mrs Hunter d'une autre décision volontaire, qui la fait s'engager dans la mort pour mener à son terme l'expérience ébauchée la nuit du cyclone:

And know that I alone must perform whatever the eye
is contemplating for me.

To move the feet by some miraculous dispensation to
feel sand benign and soft between the toes the
importance of the decision makes the going heavy at first
the same wind stirring the balconies of cloud as blows
between the ribs it would explain the howling of what
must be the soul not for fear that it will blow away in any
case it will but in anticipation of its first experience of
precious water as it filters in through the cracks the
cavities of the body blue pyramidal waves with swans
waiting by appointment [...]

The seven swans are perhaps massed after all to
destroy a human will once the equal of their own
weapons its thwack as crimson painful its wings as
violently abrasive don't oh DON'T my dark birds of light let
us rather - enfold.

Till I am no longer filling the void with mock substance:
myself is this endlessness. (p. 532)

Dans cette ultime dérive s'accomplit le triple passage du jeu théâtral à la vérité de l'être («I must perform» / «till I am», «myself is»); de l'ombre à la substance, par la transmutation de «void» et «mock substance» en une réalité décrite en termes d'eau et de lumière lustrales, et qui est aussi l'œil (œil du cyclone et peut-être œil maçonnique, *Logos* et principe créateur); et enfin de l'individualité à la totalité. Ailleurs défini

en termes moraux comme «final peace and forgiveness» (p. 71), l'Un est ici rendu, au delà de l'opposition «I alone» (fragmentation, finitude) et «endlessness» (totalité, infini), par la vision oxymoronique des cygnes noirs de la lumière, par la fusion dans l'homophonie «I/eye» et par l'association du réfléchi de la première personne et de la forme verbale à la troisième: «myself is this endlessness».

★

La même ambiguïté de significations préside au dénouement des deux œuvres qui, miroirs en vis-à-vis, renvoient jusqu'au bout l'une à l'autre dans leur effort pour dire ce qui passe l'entendement: l'expérience, simultanée et contradictoire, de l'ordre et du chaos cosmiques. Les derniers mots de Lear demeurent une pure énigme: «Look there! Look there!» (acte V, scène 3, v. 310). En termes scéniques de gestuelle, Lear montre le cadavre de Cordelia et la plume contre ses lèvres dont on ne sait s'il croit ou non voir sortir un souffle de vie. Mais, au delà du visible, Lear montre aussi l'invisible signification de cette mort: la justification du tragique, ou son irrémédiable absurdité; et pour les survivants, Edgar, Kent, Albany, il n'y a pas de réponse. Dans *The Eye of the Storm*, un effet analogue de miroirs opposés dédouble et multiplie les perspectives à l'infini. Revenant du jardin au lever du soleil après avoir nourri les oiseaux, Mary de Santis rentre, apaisée, dans la maison d'où s'en est allée Mrs Hunter, et où elle ne sait pas que Lotte Lippmann vient de se suicider:

She ducked, to escape from this prism of dew and light, this tumult of wings and her own unmanageable joy. Once she raised an arm to brush aside a blue wedge of pigeon's feathers. The light she could not ward off: it was by now too solid, too possessive; herself possessed.

Shortly after she went inside the house. In the hall she bowed her head, amazed and not a little frightened by what she saw in Elizabeth Hunter's looking-glass.
(p. 589)

Espace de sérénité encerclant un lieu tragique, le jardin est devenu l'image inversée du cyclone. La signification révélée porte en son centre l'énigme d'un suicide, mort stoïcienne et accomplissement, ou geste dénégateur d'ultime dérision. Dans les profondeurs spéculaires s'élabore l'ambivalence fondamentale d'une vision que métaphorise la double (quadruple) image finale: Mrs Hunter et Mary de Santis, Lear et Cordelia, séparé(e)s, de part et d'autre de la mort, par la transparence d'un miroir dont on ne sait s'il est ombre ou substance, réflecteur d'illusion ou miroir de vérité, reflet de l'absence, ou de l'être en sa totalité.